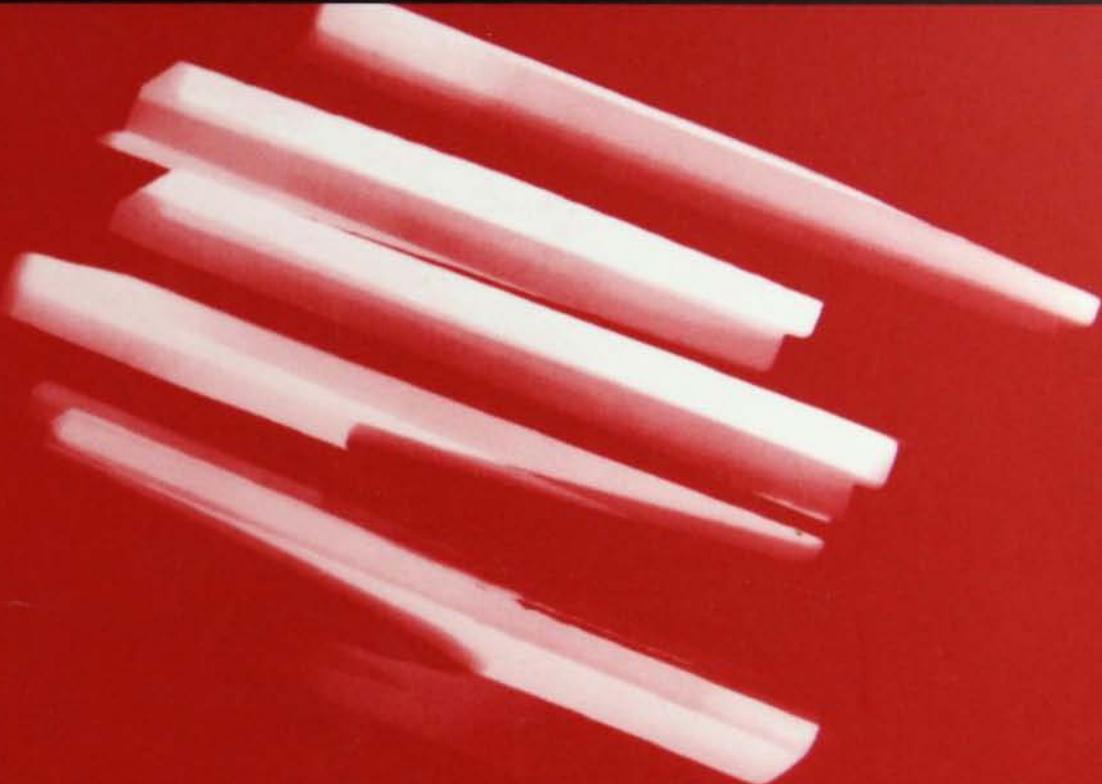


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



20^e anniversaire
20th anniversary

Volume XVI / 1
1994

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XVI / 1

1994

Adresse / Address:
Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432
Montréal, Québec, Canada
H3G 1M8
(514) 848-4699

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:
20 \$ pour un an / per year
(25 \$ US à l'étranger / outside Canada)
12 \$ le numéro / per single copy
(14 \$ US à l'étranger / outside Canada)

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de la Canadian Magazine Publishers Association. Cette revue est répertoriée dans les index suivants /

The Journal of Canadian Art History is a member of la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and the Canadian Magazine Publishers Association. This publication is listed in the following indices:

Architectural Periodicals Index (England),
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)
Point de repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec)
RILA (Mass., U.S.A.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles aux *Annales* ou sur microfiche à l'adresse suivante: Micromedia Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* or in microform from: Micromedia Limited, 20, rue Victoria, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Design:
Grauerholz Design Inc.

Mise en page / Layout:
Pierre Leduc

Pelliculage / Film Screens:
Typographie SAJY inc.

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi MacEachern

Translation:
Élise Bonnette, Mary Plaiçe

Imprimeur / Printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Laszlo Moholy-Naly, Sans titre, n.d., photogramme (*détail*)

Distribution:
Diffusion Parallèle inc., Montréal
Canadian Magazine Publishers Association, Toronto

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Programme des Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada /
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 500 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The Editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$500 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur / Publisher:

Rédactrice en chef / Managing Editor:

Sandra Paikowsky

Rédacteurs / Editors:

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

Brian Foss, Université Concordia / Concordia University

François-M. Gagnon, Université de Montréal

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Musée du Québec

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Jacqueline Beaudoin-Ross, Musée McCord d'histoire canadienne / McCord Museum of Canadian History, Montréal

Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg

Jim Burant, National Archives of Canada / Archives nationales du Canada, Ottawa

Christina Cameron, Canadian Parks Service / Service canadien des parcs, Ottawa

Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XVI / 1 1994

		PUBLISHER'S NOTE / NOTE DE L'ÉDITRICE
Sandra Paikowsky	6	TWENTY YEARS LATER / VINGT ANS PLUS TARD
		ARTICLES
Gillian Poulter	10	REPRESENTATION AS COLONIAL RHETORIC The image of 'the Native' and 'the habitant' in the formation of colonial identities in early nineteenth- century Lower Canada
	26	Résumé
Jocelyne Connolly	30	LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL Décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection
	60	Résumé
		SOURCES ET / AND DOCUMENTS
Hélène Sicotte	64	UN ÉTAT DE LA DIFFUSION DES ARTS VISUELS À MONTRÉAL Les années cinquante: lieux et chronologie
	66	Résumé of the introduction
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Brian Foss	96	Dan Ring <i>The Urban Prairie</i>
François-Marc Gagnon	105	Sous la direction de Francine Couture <i>Les arts visuels au québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité</i>
Joan Acland	108	George Swinton <i>Sculpture of the Inuit</i>

TWENTY YEARS LATER.....

This issue marks the twentieth year of publication of *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*. Our founding manifesto to bring to the community a greater awareness of the issues and concerns surrounding the history of Canadian art, architecture and the decorative arts' has provided us with a unique editorial policy. But perhaps our most significant accomplishment over the past twenty years has been that of survival. Donald Andrus and I first conceived of *The Journal* in 1972 when we were asked to take over the Canadian art history classes of an ailing J. Russell Harper. Our immediate realization was that outside of a few general texts and exhibition catalogues, the art history of this country had been the site of little inspection or even introspection. *The Journal* arose from an idle conversation and an idealistic belief that we should and could change this situation. And, as we are still the only scholarly journal entirely devoted to the study of Canadian art history, we have accomplished our original mission. But there is no expiration date on the mandate of *The Journal* and no limit to the work that has yet to be accomplished.

Over the years, *The Journal* has provided a forum for numerous topics and concerns in the field. The periodical has insisted on taking no single ideological position and we maintain that there is more than sufficient room for a variety of methodological approaches and ways of seeing. However, there are certain accomplishments that I believe have contributed to the advancement of the field of Canadian art history. Undoubtedly one of the most important is the high number of women contributors to the magazine, for it is a significant reflection of their participation in the wider enterprise of Canadian art history as instructors, researchers, curators and museum directors. As well, the increasing number of "young scholars" contributing to the periodical is most rewarding. In recent years, more articles have been concerned with the interdisciplinary nature of Canadian art and more attention has been paid to issues in museology. At the same time, even so-called "archival" research has evolved as it becomes more concerned with contextual issues. Ideas in contemporary art history continue to be addressed but it remains an area that demands more attention. We would like to see our commitment to this crucial area of research supported by greater input from scholars in the field.

While it is difficult and perhaps improper to single out any particular articles that we have published, we are most pleased that François-Marc Gagnon's

editorial article "La peinture des années trente au Québec / Painting in Quebec in the Thirties" (III, nos. 1 & 2, Fall 1976), has become a classic text. Numerous other articles have also found a place in the literature. Perhaps because *The Journal* is based in Montréal, a significant proportion of our content has been devoted to Québec art. However we have been impressed by the fact that many of these contributions have come from scholars outside Québec.

The accomplishments of *The Journal* have been largely due to the loyal efforts of a purely-volunteer editorial board. They along with an unpaid advisory committee have displayed a long-term commitment and a belief in the magazine that is rare in our quick-change society. Equally unusual has been the continual financial support of the periodical by the Programme des Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec who has always sustained us throughout various provincial governments and policies, without any interference in our editorial position. SSHRC / CRSHC grants have enabled the actual printing of the periodical since 1985. While *The Journal* is not officially tied to Concordia University, first the Faculty of Arts and since 1975 the Faculty of Fine Arts, has given us an editorial office, the salary for our Administrative Assistant and university services that have allowed us to remain independent and grateful at the same time.

In any editorial such as this, it is obvious that we must address the future. While continued funding will always remain a factor as it does for any project like ours, that is not my primary concern. What is our greatest challenge is the ongoing publication of research. While exhibition catalogues remain the most widespread disseminators of Canadian art historical material, the learned journal continues to have an important role to play because of its different approach and audience. The need for both "old" and "new" researchers to continue to view *The Journal* as an important vehicle for their investigations remains as much of a necessity as it did twenty years ago. The study of Canadian art history is not that much more secure now than it was then, and any complacency on the part of any one of us would render an extreme disservice to a field which requires our fullest attention and our greatest commitment.

Sandra Paikowsky

VINGT ANS PLUS TARD...

Ce numéro veut souligner le vingtième anniversaire de la revue *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*. Le manifeste de fondation définissait l'orientation spécifique de la revue: rendre la communauté plus consciente des problèmes et des questions concernant l'histoire de l'art, de l'architecture et des arts décoratifs au Canada. Mais la réalisation la plus remarquable, au cours de ces vingt années, aura sans doute été de survivre. Donald Andrus et moi-même avons d'abord conçu le projet de *l'Annales* en 1972, lorsque nous avons accepté de prendre la relève de J. Russell Harper, que la maladie empêchait de poursuivre son cours d'histoire de l'art canadien. Nous nous sommes tout de suite rendu compte que, sauf pour quelques textes généraux et catalogues d'expositions, l'histoire de l'art de ce pays n'avait guère été explorée ou même examinée. *L'Annales* est né d'une simple conversation entre amis et de la conviction idéaliste que nous devions et que nous pouvions changer la situation. Et, puisque nous sommes encore la seule revue savante entièrement consacrée à l'étude de l'histoire de l'art canadien, nous avons accompli notre mission originale. Mais nous n'avons pas fixé d'échance à notre mandat ni de limite à la tâche qu'il reste à accomplir.

Au cours des ans, *l'Annales* a fourni une tribune à de nombreuses études et préoccupations sur le terrain. Nous avons tenu à ne prendre aucune position idéologique, et nous continuons de penser qu'il y a de la place pour une variété d'approches méthodologiques et de points de vue. Toutefois, certaines réalisations ont, je crois, contribué à l'avancement de l'histoire de l'art canadien. Une des plus importantes est, sans doute, le grand nombre d'articles écrits par des femmes, témoignage remarquable de leur participation à cette entreprise, en tant que professeurs, chercheurs, curateurs et directeurs de musées. Il est aussi très encourageant de remarquer, parmi nos auteurs, un nombre croissant de nouveaux chercheurs. Au cours des dernières années, nombre d'articles ont abordé la nature interdisciplinaire de l'art canadien et accordé plus d'attention aux questions muséologiques. Pendant ce temps, même la recherche soit-disant «archivistique» a évolué et s'est intéressée davantage aux problèmes contextuels. Bien que les théories en histoire de l'art contemporain soient toujours abordées, elles continuent d'être un secteur qui exige plus d'attention. Nous aimerions voir notre engagement dans ce très important secteur de recherche appuyé par un apport plus considérable de la part des chercheurs.

Bien qu'il soit difficile, peut-être même déplacé, de souligner quel'qu'arti-

cle en particulier, nous sommes très heureux de constater que l'éditorial de François-Marc Gagnon, «La peinture des années trente au Québec / Painting in Quebec in the Thirties» (111, n° 1 et 2, automne 1976), est devenu un texte de référence. Nombre d'autres articles ont aussi trouvé une place dans la littérature sur le sujet. Sans doute parce que la revue a son siège à Montréal, une proportion importante de son contenu a été consacré à l'art au Québec. Toutefois, il vaut la peine de souligner que plusieurs de ces contributions sont venues de chercheurs qui demeurent à l'extérieur du Québec.

Les réalisations de *l'Annales* sont dues, en grande partie, aux loyaux efforts d'un comité de rédaction entièrement bénévole et d'un comité consultatif, également bénévole, qui ont manifesté un engagement à long terme et une foi dans la revue peu fréquents dans une société aussi changeante que la nôtre. Peu habituel, également, est le soutien financier constant du Programme des Revues scientifiques, du Fonds FCAR et du gouvernement du Québec qui nous ont toujours soutenus, malgré les changements de gouvernements et de politiques, sans intervenir dans l'orientation de la revue. Des subventions de SSHRC / CRSHC ont permis l'impression de la revue depuis 1985. Bien qu'elle ne soit pas officiellement liée à l'Université Concordia, nous avons reçu, d'abord de la Faculté des Arts puis, depuis 1975, de la Faculté des Beaux-arts, les locaux, le salaire de l'assistante administrative et les services universitaires qui nous ont permis de demeurer indépendants et reconnaissants tout à la fois.

Il est évident que, dans un éditorial comme celui-ci, nous devons parler d'avenir. L'appui financier sera toujours un facteur à considérer dans un projet comme le nôtre, mais ce n'est pas mon premier souci. Notre plus grand défi est de continuer à publier les résultats des recherches en cours. Bien que les catalogues d'expositions demeurent les plus importants diffuseurs du matériel historique de l'art canadien, la revue spécialisée continue de jouer un rôle important à cause de son approche différente et de ses lecteurs. Nous avons toujours besoin, comme il y a vingt ans, d'«anciens» et de «nouveaux» chercheurs qui continuent de voir dans *l'Annales* un véhicule important pour leurs travaux. L'étude de l'histoire de l'art canadien n'est pas mieux assurée aujourd'hui qu'elle ne l'était alors, et tout sentiment de satisfaction de notre part nuirait grandement à un secteur qui exige toute notre attention et notre engagement constant.

Sandra Paikowsky



fig. 1 Robert A. Sproule, *Vue de Québec, prise de la Pointe Lévi*, 1832, lithograph drawn on stone by W. Walton from a sketch by R.A. Sproule, 26 x 37 cm, *Québec Recueil Iconographique. A Pictorial Record; Historical Prints and Illustrations of the City of Québec, Province of Québec, Canada 1608-1875*. Charles P. De Volpi, trans., Jules Bazin, Longman Canada Ltd., 1971, pl.75.

REPRESENTATION AS COLONIAL RHETORIC

The image of 'the Native' and '*the habitant*' in the formation of colonial identities in early nineteenth-century Lower Canada

In a catalogue essay accompanying the 1992 *Painting in Quebec* exhibition, Laurier Lacroix suggests that during the period 1820-1850, the visual arts provided a "breeding ground for common practices" through which French-Canadians and British colonists could communicate.¹ According to this theory, painting and drawing were activities by which the social élite of each community could "establish a local culture, identify its components and develop the creative forces within the community." Furthermore: "painting in Lower Canada provided a meeting ground for two traditions. ...[It] was seen and appreciated by each of the ethnic groups as a means of moulding the colony to fit its own image: a double image, combining British allegiance and a need for national identity."²

However, an analysis of representations of Native people and *habitants* produced by British artists in the first half of the nineteenth century shows a quite different attitude towards national identity from that seen in the work of the leading French-Canadian painter Joseph Légaré. If nationalism is a cultural artifact, as Benedict Anderson suggests, one would expect that the characteristics of the national identity constructed by a people would reflect (and in a reciprocal movement, affect and effect) the ideology of its producers.³ Therefore, although the *practices* of British and French-Canadian artists and illustrators of this period may have been shared as Lacroix suggests, I will argue that in the case of Joseph Légaré's representations of Native people and *habitants*, the *content* specifically countered the re-presentations by the British. It would be unreasonable to claim that French-Canadian painters universally attempted to subvert the cultural identity being produced by British artists. However, I will suggest that Légaré's work may be considered as a counter-narrative which attempted to preserve the particular history and character of the French-Canadian people.

Furthermore, I will attempt to uncover the processes by which visual representations of Native people and the French-Canadian *habitants* contributed to the social construction of reality in post-Conquest Québec and suggest that these visual images did indeed participate in the creation of British colonial identity. They aided in codifying and legitimizing the social order by proposing and confirming a hierarchy, thereby visually establishing the respective place of Natives, *habitants*, immigrants and the social élite in this new colonial society. As elements in a larger field of visual discourse, which re-fashioned the spectacle of Lower Canada in terms of architecture, interior decoration, clothing fashion and impor-

ted consumer goods, art images functioned as agents in the development of colonial identity.⁴ This complemented the almost obsessive effort witnessed in travel literature to create a history of Canada as a British colony, in which Native people were represented as historical figures and the history of the French was all but erased.

Facility in drawing, sketching and watercolour painting was an accomplishment which distinguished the wealthy and genteel in the late-eighteenth and early-nineteenth centuries. Since this period was the heyday of Picturesque painting, it is not surprising that so many of the early visitors to Canada made or purchased sketches, paintings and watercolours as souvenirs. Often these travelers would subsequently publish illustrated accounts of their journeys. Alternatively, the more proficient or professional illustrator-artists might have a series of sketches published in lithographic form; and although unaccompanied by text, these drawings constitute a narrative in themselves.⁵ When such early images are examined, repetitive underlying structural patterns become apparent, specifically the organization of represented territories and their inhabitants into oppositional zones.⁶ These images appear to codify and naturalize the position of Native people within the colonial social hierarchy, thereby providing a basis for the creation of colonial identity.

The visual vocabulary employed involved a manipulation of the rules of Picturesque painting (which had been used in Britain during the eighteenth century in a quest for national self-definition) and in particular, in the creation of contrast.⁷ In the late decades of the eighteenth century, contrast was defined as "the opposition and dissimilitude of figures, by which one contributes to the visibility, or effect of another."⁸ Although he did not publish his *Essay on Picturesque Beauty* until 1792, William Gilpin had popularized the Picturesque in the published accounts of his travels in Britain since the mid 1770's.⁹ The primary characteristics of the Picturesque identified by Gilpin were the qualities of variety and contrast, both of which required roughness. He contended that it was the contrast between rough and smooth which created the Picturesque: "the point lies here: to make an object in a peculiar manner Picturesque, there *must be* a proportion of *roughness*; so much at least, as to make an opposition; which in an object simply beautiful is unnecessary."¹⁰

Ideal 'rough' elements included rocks and broken ground, ruins, hovels and shacks, and gypsies and beggars. The Canadian landscape proved to be a plentiful source of Picturesque views; what the dense and apparently interminable forest lacked in variety, was more than made up for by the abundance of 'sublime' waterfalls, rocky terrain, and spectacular waterways. But by mid-nineteenth century, the term "contrast" was being applied to social as well as visual experience, hence Emerson's comment that "the steep contrasts of condition create the Picturesque in society."¹¹

The rules of the Picturesque were readily amenable to such a purpose since there was an easy correspondence between the notion of visual contrast and the already-established modes of representation of Native people. From the time of first contact, a visual opposition had been constructed between European and Amerindian. Champlain's journal and its accompanying illustrations, for instance, were structured as a running comparison between the two. Precisely because Native people were observed to lack that which signified civilization to the Europeans, they were judged inferior - as either the childlike members of an infant race akin to the Ancients or as wild, barbarous savages.¹² Such contrasting stereotypes of 'barbarous savage' and 'noble savage' have been the basis of subsequent representations of aboriginal people, and both were posited as 'primitive' in opposition to the 'civilized' European. In addition, aboriginal people and their primitive encampments were a ready substitute for the European Romany.

In Canadian images featuring Natives, it is the hierarchy of the social order which is being established. For instance, in Robert A. Sproule's *Vue de Québec, prise de la Pointe Lévi, c.1832* (fig.1),¹³ a small Native encampment of two birch bark tents is perched on a rocky section of riverbank. Houses have been built on the cliffs overhead, confining the tents and their occupants to the right foreground. In the middleground above the encampment, a group of soldiers has landed a small craft on the grassy part of the riverbank and is busy surveying or sightseeing with the aid of a telescope. Dominating the scene in the background are the accoutrements or signifiers of European civilization: ocean-going merchant ships, smaller sail boats, the military fort and the Québec City skyline. As well as being situated at the bottom of the social hierarchy, the Native people are divided compositionally from the colonists by a line created by the group of soldiers, their beached craft and two other boats in the river. Everything above the line is progressive and civilized to the European eye: the soldiers, the commercial shipping, the stone buildings and spires. Below the line is the primitive Other: empty water, rocky riverside and uncivilized aboriginals.

The same juxtaposition of 'primitive' against 'civilized' is apparent in James Duncan's *Montreal from the Indian Encamping Ground, after 1830* (fig.2)¹⁴ although the Montréal skyline does not visually dominate the landscape from this viewpoint, the artist has made this occur symbolically by surrounding the encampment with a cart track, an element of 'roughness' which sweeps around to join a long horizon line abruptly punctuated by windmills, chimneys, church spires and ship masts. The Natives are relegated to a small pocket of river front and even that is being encroached upon by the busy river traffic.

James Gray's *York from Gibraltar Point, 1828* (fig.3) provides an even more stark contrast between the primitive Natives and the civilized colonists.¹⁵ In this coloured aquatint, the Native presence has been diminished to the merely emblematic - a lone couple beside their cooking kettle and camp fire, who seem



fig. 2 James Duncan, *Montreal from the Indian Encamping Ground*, after 1830, lithograph, 26 x 37 cm, *Montreal Recueil Iconographique. A Pictorial Record; Historical Prints and Illustrations of the City of Montreal, Province of Quebec, Canada 1535-1885*, vol.1, Charles P. de Volpi, Dev-Sco Publications Ltd., Mtl., 1963, pl.92.

totally out of place in this extended view of York with its busy and expanding harbor. The Natives seem superimposed upon the scene, contained within a pall of white smoke and the intersecting trunks of the trees. It is as if Native people have been erased from the landscape, leaving only a ghostly apparition of their past. Gray's view of *Quebec from Point Levi* includes what is presumably a Native person in a blanket-coat alongside a *habitant* male. Both are positioned in the corner of the right foreground as rustic counterpoints to the modern harbour scene. In addition (as will be later discussed), the identity of these figures is somewhat ambiguous, merging the attributes of Native and *habitant*. Moreover, since Gray dedicated the prints to Sir Peregrine Maitland, Lieutenant-Governor of Upper Canada, the inclusion of the ghostly couple in the York view must have held particular meaning.¹⁶ At the time of publication Maitland had championed a successful experimental village for the Mississaguas on the Credit River; his aim was to remove Native people from contact with white society in order to 'civilize' and eventually assimilate them. This policy would result in the erasure of Native people from the urban social landscape; and Gray's placement of them in this view of

York may be read as a reference to the disappearing, uncivilized aboriginal people.

These images are four examples from among many which employ similar structuring devices to reveal economic and social differences.¹⁷ The territorial distinction is heightened by the representation of what marked Natives as primitive in European eyes - their clothing, habitation and tools - as opposed to the attributes of civilization signified by the colonists' European fashions, stone buildings and church spires, and advanced technology. Visitors' representations of Native people and views of the Canadian landscape may be seen as active participants in the colonial project of taking possession of the new land. By re-presenting the 'natural' (namely the landscape and the aboriginal people) through the aesthetic code of the Picturesque, the threat posed to British colonial eyes by the impenetrable forest wilderness and the 'wild and savage' Natives was neutralized and re-conceptualized in familiar and safe terms. These visual representations of the social hierarchy naturalise the relations between the colonies and the colonized.

As well as suggesting that Native people were restricted to a small area of land in comparison to the aggressive expansion of colonial settlements, such



fig. 3 James Gray, York from Gibraltar Point, 1828, coloured aquatint by J. Glaedah, 29 x 54 cm, *Toronto. A Pictorial Record; Historical Prints and Illustrations of the City of Toronto, Province of Ontario, Canada 1813-1882*, Charles P. de Volpi, Dev-SCO Publications Ltd., Mtl., 1965, pl.3.

imagery supported the longstanding and commonly-held notion that aboriginal peoples were a dying race. Since the time of first contact, Europeans had recognized the deleterious effect of their presence on Native people through disease, loss of land and liquor. An American visitor, Benjamin Silliman, graphically expressed this sentiment in his 1820 travelogue: "...as nations they have sunk forever into the grave, and their dust is mingled with the fields which we cultivate... [in the older cities they are rarely seen] ...and the few who remain are miserable, blighted remnants of their ancestors, paralyzed and consumed by strong drink, squalid in poverty and filth, and sunk by oppression and contempt."¹⁸ Thus, representations of small Indian camps and their indolent occupants reinforced the concept of aboriginals as a dying and degenerate race. By naturalizing this notion, art images participated in the colonist discourse which constructed and legitimized the official policy of the British Government toward Native people.

Marginalization was in fact the lived reality of Native peoples in Canadian society by this time. The War of 1812 ended the rivalry between Canada and the United States and consequently eliminated the role Native people had played in military strategy. The collapse of the fur trade in Eastern Canada also obliterated the Natives' role as intermediaries and the overabundance of agricultural workers precluded their employment as wage labourers. By 1830, increased emigration from Britain and Ireland had provoked a rethinking of colonial policy regarding Native reserve lands. In 1827 Major-General H.C. Darling, Superintendent of the Indian Department, had submitted a report to Governor-in-Chief Lord Dalhousie on the role of the Indian Department in the Canadas. Darling strongly argued against a British proposal to abolish the Indian Department and to reduce the yearly tribute payments to Native tribes on the grounds that the Indians were "helpless individuals whose landed possessions (where they have any assigned to them) are daily plundered by their designing and more enlightened white brethren."¹⁹ Darling had found evidence of settlers' encroachment upon Indian land and feared that if the Indian Department were abolished it "would be the general signal to plunder and persecution."²⁰ Furthermore, he considered Native people incompetent to take over their own affairs: "It may be sufficient perhaps, on this head, to state, that as in Lower Canada, so in the Upper Province, an Indian is little better than a child."²¹ To remove the supervision of the Indian Department would be akin to wrenching the protection and guidance of a parent from a defenseless infant.

Darling's report was forwarded to London and considered as part of the evidence heard by the Select Committee on Aborigines appointed by the British Parliament. The recurrent theme of the Committee's Reports in 1836 and 1837 was that throughout the British Empire, aboriginal peoples degenerated when in contact with Europeans, who deprived them of their hunting grounds and introduced Natives to the pernicious effects of liquor.²² The Committee recognized the

oppression which had occurred, yet avowed the long-term commitment of the Crown to fair and equitable treatment of aboriginal peoples in British Colonies. In a masterpiece of colonialist discourse, the Committee concluded:

This then, appears to be the moment for the nation to declare that with all its desire to give encouragement to emigration, and to find a soil to which our surplus population may retreat, it will tolerate no scheme which implies violence or fraud in taking possession of such a territory; that it will no longer subject itself to the guilt of conniving at oppression, and that it will take upon itself the task of defending those who are too weak and too ignorant to defend themselves.²³

The Committee recommended that protection of Natives should be the duty of the Executive Government and Governor, not the local legislatures of the colonies, since these represented the interests of the settlers. Thus 'for their own good' Natives were placed outside the political realm and deprived of any position in colonial society. In Upper Canada this led to the 1839 Crown Lands Protection Act which appointed the Crown as guardian of Indian lands. Since voting rights depended upon land ownership qualifications, the Colonial government automatically disenfranchised Native peoples and removed an obstacle to British immigration.

By 1841, when Sir Richard Bonnycastle published an account of his travels in the Canadas, visual images, literary portraits and political rhetoric had regularly employed Picturesque devices to characterize the Canadian social landscape.²⁴ Bourdieu explains that this "stylistic affinity" made "each of them a metaphor of any of the others."²⁵ Viewing the Native encampment on Point Levi from a ship on the St. Lawrence, Bonnycastle gave voice to the dominant ideology:

The contrast between the solitary wretchedness of the wigwam camps, hastily formed of boughs and bark...with the splendid city, and the mass of noble vessels, of the whites, was, to me very striking and melancholy. The poor and defenseless owners of the soil seemed to have been pushed back into the lonely cove of the forest, by the arrogant intruders on their birth-rights. The extremes of civilization and barbarism were separated only by a few yards of mountain land.²⁶

While Native people were relegated to the bottom of the social hierarchy and denied active participation in contemporary colonial society, a parallel element of colonial discourse in the travel books and emigrant guides published by visitors to Canada,²⁷ repeatedly constructed Natives as historical objects. An essential ingredient of these highly formulaic accounts was a description of the aboriginal peoples before contact, contrasted with a description of the present-day European inhabitants of the colony and the condition of contemporary Native bands. Moreover, this dialectic was frequently couched in Picturesque terms, for instance, N.P. Willis, the compiler of the text for W.H. Bartlett's *Canadian Scenery*



fig. 4 W.H. Bartlett, *Canoe Building at Papper's Island, 1842*, lithograph, 15 x 22 cm, N.P. Willis, *Canadian Scenery Illustrated in a series of Views by W.H. Bartlett*, 2 Vols. (London: James S. Virtue, 1842), vol.1, facing p.11. (Photo: Metropolitan Toronto Reference Library)

Illustrated, published in 1842, makes it clear that he is linking the French-Canadian *habitants* with the Natives, and presents both in comparison to the British colonists "for force of contrast and interest."²⁸ Other travel texts also remarked upon this close historical communication between Natives and *habitants*, on their mingled blood and shared facility with canoes. As artists set up a comparison between 'primitive' Native society and 'civilized' European society, so did British writers when they compared what they considered to be the retardation of the colony under the old French Regime, with the rapid improvements made since the Conquest under the British administration. For example, John Lambert complained that during the *regime*, French-Canadians had no "taste for science and the polite arts" and "never possessed the least inclination or ability to emerge from the ignorance and dissipation into which they had sunk." However in 1810, after a half century of British rule, he saw evidence of "progressive improvement and prosperity in the country."²⁹

Since the time of first contact, European visitors had commented on the apparent indolence of the Native peoples, their agricultural ineptitude and preference for a nomadic lifestyle. Travelers now projected these qualities onto the *habitants*, repeatedly remarking on *their* idleness and lack of initiative and agricultural prowess, and their deep roots on family lands:³⁰ "The *habitants* are not a stirring, enterprizing or improving race. They tread in the steps of their fore-

fathers, following the same routine, and with difficulty adopting the most obvious improvements of modern husbandry...and have scarcely at all extended the range of their original settlement."³¹ This pairing of the Natives and the *habitants* is paralleled in visual representations. While British artists made use of the Picturesque principle of contrast when portraying Native people and British colonists, they often failed to make a distinction between Native people and French-Canadian *habitants* despite hostilities between the two groups. W.H. Bartlett's *Canoe Building at Papper's Island* (fig.4) for instance, is intended as a Native scene and the female figures are unambiguous. However, the men building the canoe are dressed identically to those in *Burial Place of the Voyageurs* (fig.5); and in other Bartlett scenes depicting *habitant* males, it is often unclear whether they are in fact *habitants* or Natives.³² European visual representations dating from the sixteenth century had established particular attributes by which to signify Native people: feather adornments, partial nakedness, leather clothing, moccasins and leggings, body paint and tattoos were some of these stereotypes. However, during the years of contact between Native people and French-Canadian settlers,

fig. 5 W.H. Bartlett, *Burial Place of the Voyageurs*, 1842, lithograph, 15 x 22 cm, N.P. Willis, *Canadian Scenery Illustrated in a series of Views by W.H. Bartlett*, 2 Vols. (London: James S. Virtue, 1842), vol. 1, facing p.108. (Photo: Metropolitan Toronto Reference Library)

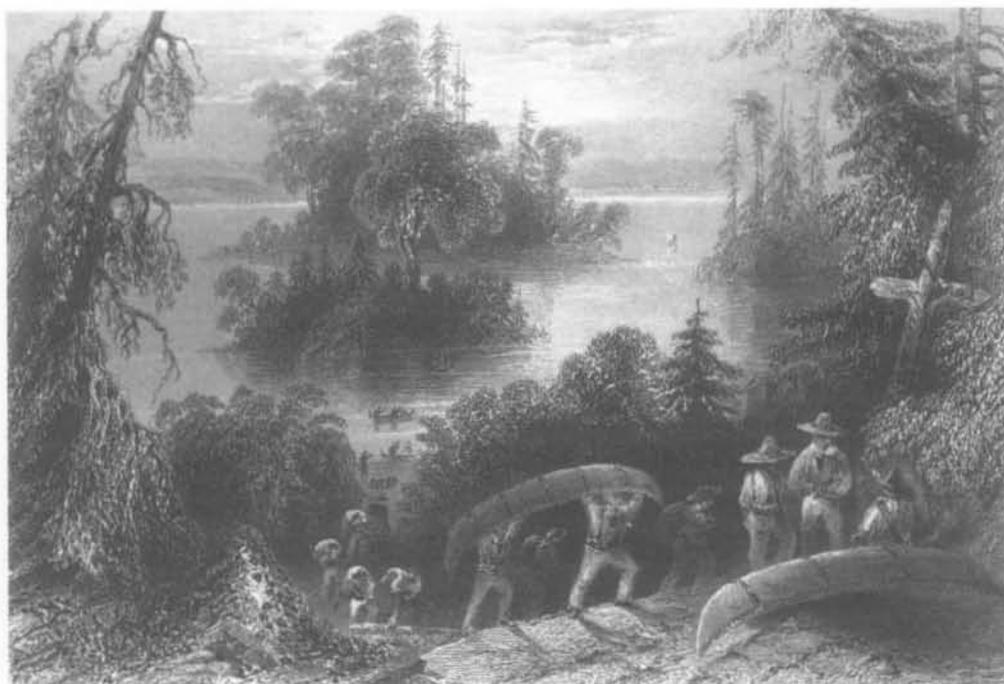




fig. 6 Millicent Mary Chaplin, *Canadian Farmer*, c.1840, water-colour, 28 x 21 cm, National Archives of Canada. (Photo: National Archives of Canada, C-866)

considerable cultural exchange had taken place between the two, so that in dress, in knowledge of the environment as well as in tools and skills, Native and *habitant* had come to look like each other...or so it seemed to the indiscriminating British eye.³³ In Mary Millicent Chaplin's costume study of c.1840, *Canadian Farmer* (fig.6), signifiers of the Native (beaded bag, powder horn) and the *habitant* (pipe, toque) are similarly conflated. By merging the identity of the aboriginal Native and the *habitant* Native, the British transformed both into foreign Others.³⁴ Implicit is the message to potential emigrants that the Canadian 'Natives,' - both types now rolled into one - are no obstacle or match for hard-working, enterprising British settlers.

Countering this narrative and using Native people for his own purposes, was Joseph Légaré, one of the foremost French-Canadian painters of his day. From the 1820's to his death in 1855, Légaré was one of the rare painters in Canada aspiring to the genre of history painting.³⁵ Native people are the subject of a significant proportion of his paintings. Like the British, he constructed Native people as historical subjects but he created a quite different history. His was a history of the French-Canadian nation and the heroic struggle of the missionaries and early settlers against the barbarity and treachery of the Iroquois. Whereas British artists drew upon the stereotype of the 'noble savage,' Légaré's *The Massacre of the Hurons by the Iroquois*, c.1828 (fig.7) evokes its parallel, the 'barbarous savage.' Similarly horrific scenes include *The Martyrdom of Fathers Brébeuf and Lalemant*, 1843 (National Gallery of Canada), *Martyrdom of a Jesuit Priest*, c.1843 (Private Collection) and *Indian Scalping his Prisoner*, date unknown (Musée du Vaudreuil). Since the time of Champlain, the Hurons had been allies of the French-Canadians, while the British had made alliances with the Iroquois. An allegorical reading of Légaré's Native scenes is therefore possible, especially in light of his active support of Papineau and the anti-British *Patriote* cause. The treacherous ambush and massacre of the Hurons by the Iroquois may be read as both an episode in the his-

fig. 7 Joseph Légaré, *The Massacre of the Hurons by the Iroquois*, c.1828, oil on canvas, 63 x 84 cm, Musée du Québec. (Photo: Musée du Québec, A57204P)



tory of New France and a condemnation of the British Conquest. Similarly, the scalping scene may be read as the English defeat of the French. Thus, Légaré may be understood as presenting a nationalist visual history to augment the written history of his associate, François-Xavier Garneau.³⁶

Moreover, in contrast to the English artists, Légaré carefully distinguished between *habitant* and Native figures, even when the figures were used compositionally as staffage to indicate scale in Picturesque landscapes, as occurs in *The Chaudière Falls*, date unknown (Private collection).³⁷ In this oil painting, Légaré depicts the waterfall and its base from a viewpoint within the forest. Like the British artists, Légaré also represents the social hierarchy, but it is the French-Canadian hierarchy of clergy and social elite, *habitant* colonists and Native people. However, he chooses to present them in a horizontal arrangement rather than the bottom-to-top, vertical hierarchy more common in British representations. Moreover, Légaré seems to invoke the symbolism of light and its relationship to Christian salvation rather than the symbolism of position and secular station. He paints the elite in full sunlight on a point at the base of the falls, the colonists in partial shade at the edge of the trees and the Natives lost in the shaded undergrowth. His depiction of aboriginal people includes bows and arrows, body paint and feathers, while the dress, context and activity of his *habitant* figures identifies them unequivocally as French-Canadian farmers. In fact, few of Légaré's paintings depict both *habitant* and Native together. In the face of the threat of French Canadians being overwhelmed and lost within the union of Upper and Lower Canada, the nationalists struggled to preserve their separate language, culture and religion. Whereas British artists merged and confused the image of the contemporary Native and *habitant*, seeing them *both* as Other, Légaré distinguished between the two and purposefully reconstructed the stereotype of the 'barbarous savage' in order to highlight the distinct culture and heroic history of the French-Canadian nation.³⁸

It seems, therefore, that Laurier Lacroix is correct in suggesting that both the French and the British elite saw painting as a means of establishing their identities, and in doing so, both sought to represent Native peoples as historical figures. But it is by no means clear that a "double image" was created, or that this was accomplished without conflict, either in the art images or within the artistic and literary community.³⁹ Although, from our present day perspective, it would be cheering to see the arts as a possible bridge between the 'two solitudes,' the reality of the situation in the early part of the nineteenth century does not offer a particularly promising prototype.

GILLIAN POULTER

Phd. Candidate in History

York University

Notes

I appreciate the invaluable insights and editorial assistance provided by both Karen Stanworth and the editors of *The Journal of Canadian Art History*. I also wish to acknowledge the financial support of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

1 Laurier LACROIX, "Yesterday's Standard, Today's Fragment: Element of Esthetics in Quebec, 1820-1850," *Painting in Quebec 1820-1850*, ed. M. Béland (Québec: Musée du Québec, 1992), 60-75.

2 LACROIX, *Painting in Quebec*, 70. Lacroix is perhaps deliberately ambiguous here; the context of his remarks suggests that he sees the French-Canadian élite and the British élite as constructing two separate national identities, yet he conceives of the visual arts as a means of communication and coexistence. He does not consider the possibility of conflict between these two conceptions of national identity, for as he admits, his viewpoint may be influenced by the contemporary political situation in Québec, "which acknowledges differences and yet aspires to greater harmony."

3 Benedict ANDERSON, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 13.

4 The British brought with them a distinctly different style. Jean-Pierre Hardy and Thierry Ruddel have spearheaded a whole range of studies on the history and culture of Québécois society, many of which have been published in the *Material History Bulletin*. Topics covered include domestic interiors, clothing and the textile industry, consumer goods and imports. These studies could provide the basis for an examination of the changes introduced by the British.

5 Travel guides with illustrations abound from this period. They include: George HERIOT, *Travels through the Canadas* (London: R. Phillips, 1807); John LAMBERT, *Travels through Canada and the United States in the years 1806, 1807 and 1808* (London: R. Phillips, 1810); George BOURNE, *The Picture of Quebec* (Québec: D. & J. Smillie, 1829); James Patterson COCKBURN, *Quebec and its Environs being a picturesque guide to the stranger* ([Québec?]: T. Cary, 1831); Alfred HAWKINS, *Picture of Quebec with Historical Recollections* (Québec: Neilson & Cowan, 1834). Numerous examples of lithographic print series are provided in F. St. George SPENDLOVE, *The Face of Early Canada, Pictures of Canada which have helped to make history* (Toronto: Ryerson Press, 1958).

6 This observation is based upon a study of images of Native people and *habitants* drawn from the collections of the National Archives of Canada (NAC), Ottawa, the Canadiana Collection of the Royal Ontario Museum, Toronto (ROM), the Art Gallery of Ontario, Toronto and the John Ross Robertson Collection at the Metropolitan Toronto Library. Images published in secondary sources were also considered. Also see, Gillian POULTER, *Visual Representations of Native Peoples in Quebec: 1760-1840*, M.A. Thesis, York University, 1992.

7 Malcolm ANDREWS, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800* (Aldershot: Scolar Press, 1989), 4; and Jeremy BLACK, "Ideology, History, Xenophobia and the World of Print in Eighteenth-Century England," in *Culture, Politics and Society in Britain 1660-1800*, ed. Jeremy Black and Jeremy Gregory (Manchester: Manchester Univ. Press, 1991), 184-216.

8 Thomas SHERIDAN, *A General Dictionary of the English Language 1780*, vol. 1. Facsimile edition by R.C. Alston (Menston, Eng.: Scolar Press, 1967).

9 William GILPIN, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*. (London, 1792). All references herein are to the facsimile edition (Westmead, Eng.: Gregg International Publ., 1972).

10 GILPIN, *Three Essays*, 25.

- 11 Ralph Waldo EMERSON, *English Traits, Manners*, WKS (Bohn) II, 51, cited in *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1989).
- 12 This attitude existed from early contact. See Olive P. DICKASON, *The Myth of the Savage and the Beginnings of French Colonialism in the Americas* (Edmonton: Univ. of Alberta Press, 1984); François-Marc GAGNON & Denise PETEL, *Hommes effarables et bestes sauvages, Images du Nouveau-Monde d'après les voyages de Jacques Cartier* (Montréal: Boréal Express, 1986) and Cornelius JAENEN, *Friend and Foe, Aspects of French-Amerindian Cultural Contact in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Historical Sites Branch, Ontario Ministry of Natural Resources, 1976).
- 13 One of a series of four sketches of Québec lithographed by W. Walton in London for Adolphus Bourne of Montréal.
- 14 One of five views of Montréal published c.1850. Like the Sproule set, each view shows a different aspect of the city of Montréal and its inhabitants.
- 15 This print was one of a series of seven coloured aquatints of views of Canada, which were engraved by Joshua Gleadah and J. Ryall of London from drawings by James Gray.
- 16 House of Commons, British Sessional Papers (BSP), 1834, vol. XLIV, Papers Relative to the Aboriginal Tribes in British Possessions. Report of H.C. Darling, dated 24 July 1828, 22-31 (overscribed 360-369), 27 (365).
- 17 Some further examples are: Henry William Barnard's *Wigwam at Point Levi Near Quebec*, 1838, watercolour, ROM; *Quebec from Point Levi*, date unknown, watercolour, ROM; and *Squaws at the Indian Village of Lorette near Quebec*, 1838, watercolour, ROM; Bainbrigge's *Quebec and mouth of the River St. Charles from Point Levi*, c.1836, watercolour, NAC C-11912; *Isle of St. Helens from Montreal*, c.1836, watercolour, NAC C-11900; Millicent Mary Chaplin's *Explanade, Quebec*, 1839, watercolour, NAC C-855; Sproule's *The Port of Montreal*, c.1830, watercolour, McCord Museum; Whitmore's *Ice Cone at Montmorency Falls, Quebec*, 1836, watercolour, NAC-40377; Légaré's *Quebec City at Sunset*, c.1835, oil on cardboard pasted on canvas, Musée du Québec.
- 18 Benjamin SILLIMAN, *Remarks made on a short tour between Hartford and Quebec in the autumn of 1819* (New Haven, 1820), 347.
- 19 BSP, 1834, vol. XLIV, 22 (360).
- 20 BSP, 1834, vol. XLIV, 26 (364).
- 21 BSP, 1834, vol. XLIV, 30 (368).
- 22 BSP, 1836, vol. VII, 1; BSP, 1837, vol. VII, 1.
- 23 BSP, 1837, vol. VII, 75.
- 24 Sir Richard H. BONNYCASTLE, *The Canadas in 1841*, 2 Vols. (London: Henry Colburn, 1841).
- 25 Pierre BOURDIEU, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trans. Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1984), 173.
- 26 BONNYCASTLE, *The Canadas*, vol. II, 169.
- 27 For a discussion of the conventions which structured these accounts, see Charles L. BATTEN JR., *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature* (Berkeley: Univ. of California Press, 1978).
- 28 N.P. WILLIS, *Canadian Scenery Illustrated in a series of Views by W.H. Bartlett*, 2 Vols. (London: James S. Virtue, 1842), vol. 1, 38. All references herein are to the facsimile edition (London: Peter Martin Associates, 1967).
- 29 LAMBERT, *Travels through Canada*, 321.

- 30 This is discussed by DICKASON and JAENEN and others. For an account which is particularly sensitive to visual stereotypes, see François-Marc GAGNON, *Ces hommes dit sauvages. L'histoire d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada* (Québec: Éditions Libre Expression, 1984).
- 31 WILLIS, *Canadian Scenery*, vol. 1, 99.
- 32 Other works which contain ambiguous figures are illustrated in WILLIS, *Canadian Scenery*, vol. 1. They include: *Les Marches Naturelles*; *Lake of the Two Mountains*; *Fish Market, Toronto*; *River of Cedars, River St. Lawrence*; *The St. Lawrence, at Montreal*; and *The Three Rivers*.
- 33 A more detailed discussion of this point is presented in POULTER, *Visual Representations*, 58-67.
- 34 My understanding of the role of the Other in colonialist discourse, and of colonialism itself, is indebted to the writings of Edward W. Said.
- 35 John R. PORTER, *The Works of Joseph Légaré 1795-1855*, Catalogue raisonné (Ottawa: National Gallery of Canada, 1978).
- 36 F.-X. GARNEAU, *Historie du Canada, depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (Québec: N. Aubin, 1845). See also François-Marc GAGNON, "The hidden image of early French Canadian nationalism: a parable," *Artscanada*, December/January 1979-80, 11-14. In this article Gagnon discusses the symbolism of the native figure in Légaré's *Paysage au monument à Wolfe* (c.1840). My discussion of the image of the native standing-in for the French Canadian people runs along parallel lines to those he has suggested.
- 37 *Chaudière Falls*, oil on canvas, 55 x 85 cm is held in a private collection in London, Eng. The work is reproduced in PORTER, *The Works of Joseph Légaré*, 83, pl. 61.
- 38 Donald B. SMITH suggests a similar idea in relation to historical writings, in *Le Sauvage: The Native People in Québec Historical Writing on the Heroic Period (1534-1663) of New France*, Mercury Series (Ottawa: National Museum of Man, 1974); and Bruce G. TRIGGER, "The Historians' Indian: Native Americans in Canadian Historical Writing from Charlevoix to the Present," *Out of the Background: Readings on Canadian Native History*, ed. Robin Fisher and Kenneth Coates (Toronto: Copp Clark Pitman, 1988).
- 39 Karen Stanworth's analysis of the 1829 merger of the Literary and Historical Society of Quebec, and the Society for the Encouragement of the Sciences and the Arts in Canada, suggests that members of the British élite shrewdly and purposefully attempted to absorb, and thereby silence, the francophone voice in Québec's professional and cultural community. Stanworth suggests that the timing of this merger, which came during a period of growing conflict between "the 'Canadian Party' which dominated the elected House of Assembly...[and] the appointed members of the Legislative and Executive Councils, the majority of whom were of the 'English Party'" was no coincidence. Karen STANWORTH, "The Politics of Display: A 'literary and historical' definition of Quebec in 1830s British North America," *Art Apart; Artifacts, Institutions and Ideology in England and North America from 1800 to the present*, ed. Marcia Pointon (Manchester: Manchester Univ. Press, 1994), also presented at UAAC Conference, Windsor, Ont., November 1993.

Résumé

LA REPRÉSENTATION VUE COMME DISCOURS COLONIAL

L'image du «sauvage» et de «l'habitant» dans la genèse des identités coloniales au début du XIX^e siècle

Contrairement à l'opinion exprimée récemment par Laurier Lacroix, que les arts visuels ont été «le lieu de l'établissement d'un discours commun» par lequel les canadiens-français et les colonisateurs britanniques ont pu communiquer, mon analyse des représentations d'autochtones et d'*habitants* par des artistes britanniques du Bas-Canada, dans la première moitié du XIX^e siècle, montre, à l'égard de l'identité nationale, une attitude bien différente de celle du peintre canadien-français de premier plan, Joseph Légaré¹. Bien que les artistes et illustrateurs britanniques et canadiens-français aient traité des même *sujets*, comme le suggère Laurier Lacroix, je voudrais démontrer, dans le présent article, que l'oeuvre de Légaré s'oppose nettement par *contenu* aux représentations britanniques.

Les artistes professionnels ou amateurs qui visitaient le Canada, pendant les premières décennies du XIX^e, rapportaient souvent, comme souvenirs, des dessins, des tableaux ou des aquarelles qu'ils avaient achetés ou exécutés. En examinant ces illustrations d'époque, on découvre les *leitmotive* structuraux sous-jacants, et plus particulièrement, l'organisation des territoires représentés et de leurs habitants en zones opposées. Ces représentations semblent codifier et situer la place des autochtones à l'intérieur de la hiérarchie sociale coloniale, et fournir les bases d'une identité colonial.

Le vocabulaire visuel employé comporte l'utilisation des règles du style «pittoresque», particulièrement dans la création de contrastes. Le pittoresque s'accordait facilement au propos par une sorte de correspondance naturelle entre la notion de contraste visuel et une opposition traditionnelle, remontant à Champlain, dans la façon de représenter les Amérindiens et les Européens. De plus, les autochtones étaient généralement représentés, ou bien comme des «enfants», issus d'une race primitive mais noble, ou bien comme des sauvages, cruels et barbares. Ce sont ces stéréotypes opposés de «Sauvage barbare» et de «bon Sauvage» qui ont servi de base aux représentations subséquentes des peuples aborigènes. L'un et l'autre étaient définis comme «primitifs» par rapport aux Européens «civilisés».

La hiérarchie sociale est établie dans l'oeuvre de Robert A. Sproule *Vue de Québec, prise de la Pointe Lévi*, vers 1832 (fig.1). Le campement amérindien perché

sur une falaise rocheuse surplombant la rivière, se juxtapose aux nombreux symboles de la civilisation européenne, au second et à l'arrière-plan. La partie supérieure représente, pour les Européens, le progrès et la civilisation: les militaires, le commerce maritime, les maisons de pierre et les clochers. Au-dessous se trouve l'*Autre* primitif: l'eau tranquille, la rive escarpée, les autochtones sauvages.

La juxtaposition du «primitif» et du «civilisé» est aussi apparente dans *Montreal from the Indian Encamping Ground* de James Duncan, postérieur à 1830 (fig.2), et dans *York from Gibraltar Point* de James Gray, datant de 1828 (fig.3). Dans la première oeuvre, les autochtones sont relégués dans un enfoncement au bord de la rivière envahie par un trafic intense. Dans la deuxième, la présence autochtone, n'est plus que symbolique, soulignant l'opinion prévalente que les peuples indigènes constituaient une race éteinte. Les autochtones y sont comme effacés du paysage, n'y laissant qu'une faible trace de leur passé.

La marginalisation était en fait la réalité vécue par les peuples autochtones dans la société canadienne de l'époque. Après la guerre de 1812, ils avaient cessé de jouer un rôle stratégique dans les relations anglo-américaines, la traite de la fourrure avait disparu dans l'Est, et un trop grand nombre d'ouvriers agricoles ainsi que l'immigration provenant des Îles Britanniques les excluaient du travail agricole rémunéré. Durant les années 1830, un *Select Committee on Aborigines* nommé par le parlement britannique entendit des rapports de tous les coins de l'Empire. Afin de «protéger» les aborigènes, le Comité recommandait de les placer sous la supervision du gouvernement exécutif et du Gouverneur, et non sous celle des législatures des colonies, car celles-ci représentaient les intérêts des colons. Ainsi, «pour leur propre bien» les autochtones furent exclus de la vie politique et privés de toute fonction dans la société coloniale.

Je suggère que les représentations visuelles des premiers habitants et du paysage canadien peuvent être considérées comme un élément actif du projet colonial de prise de possession du nouveau pays. En représentant la «nature» (c'est-à-dire le paysage et les peuples aborigènes) selon le code esthétique du «pittoresque», la menace que représentaient, aux yeux des colons britanniques, la forêt sauvage et impénétrable et les autochtones «sauvages et barbares» était neutralisée et re-conceptualisée en termes familiers et sécurisants. De même, en rendant visible la hiérarchie sociale, les images normalisaient les relations entre le colonisateur et le colonisé.

En même temps que les autochtones étaient relégués au bas de l'échelle sociale et se voyaient refuser toute participation active dans la société coloniale du temps, un élément parallèle du discours colonial les représentaient constamment comme des objets historiques dans les récits de voyage et les guides pour émigrants publiés par des voyageurs de passage au Canada. Ces derniers aussi les voyaient en termes de contraste entre «civilisé» et «primitif» mais ils notaient également les rapprochements historiques entre les autochtones et les *habitants*. Des

caractéristiques généralement attribuées aux autochtones étaient projetées sur les *habitants*: leur oisiveté apparente, leur inaptitude à l'agriculture et leur refus de changer leur mode de vie traditionnel. Cette association des autochtones et des *habitants* trouve un parallèle dans les représentations visuelles. Alors que les artistes britanniques demeurent fidèles au principe «pittoresque» des contrastes en traçant le portrait des autochtones et des colons britanniques, ils négligent souvent d'établir une distinction entre les autochtones et les *habitants* canadiens-français. Ainsi, *Canoe Building at Papper's Island*, de W.H. Bartlett, 1842 (fig.4), prétend représenter une scène de la vie autochtone et les figures féminines ne laissent aucun doute à cet égard. Cependant les hommes qui construisent le canoë sont vêtus de la même façon que ceux qu'on voit dans *Burial Place of the Voyageur*, 1842 (fig.5). De la même manière, dans d'autres oeuvres de Bartlett, il est difficile de savoir si les figures masculines représentent des autochtones ou des *habitants*. Dans *Canadian Farmer*, étude de costumes par Mary Millicent Chaplin, vers 1840, les signifiants de l'Amérindien (sac perlé, corne à poudre, mocassins et jambières) et de l'*habitant* (pipe, bonnet, ceinture fléchée) sont pareillement combinés. En confondant l'identité de l'autochtone et de l'*habitant*, les Britanniques en ont fait des «Autres» étrangers. Le message implicite aux émigrants est que les «indigènes» du Canada - les deux types fondus en un seul - ne sont ni un obstacle ni une concurrence pour des colons britanniques travailleurs et entrepreneurs.

Joseph Légaré, pour sa part, s'oppose à ce discours et utilise les autochtones à ses propres fins. Lui aussi les situe comme sujets historiques mais l'histoire qu'il raconte est différente de celle des Britanniques. Elle est celle du peuple canadien-français et des luttes héroïques des missionnaires et des premiers colons contre la barbarie et la perfidie des Iroquois. Alors que les artistes britanniques utilisent le stéréotype du «bon Sauvage», Légaré, dans *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, vers 1828 (fig.7), évoque l'image parallèle du «Sauvage barbare». Depuis Champlain, les Hurons étaient les alliés des Canadiens-français, alors que les Britanniques avaient conclu des alliances avec les Iroquois. Il devient alors possible de voir des allégories dans les scènes de la vie indigène de Légaré, surtout à la lumière de son soutien actif à la cause de Papineau et des Patriotes anti-britanniques. L'embuscade perfide et le massacre des Hurons par les Iroquois peuvent être interprétés à la fois comme un épisode de l'histoire de la Nouvelle-France et comme une condamnation de la conquête britannique. De plus, Légaré note soigneusement les différences entre les autochtones et les *habitants*: les représentations des premiers montrent les arcs et les flèches, la peinture de guerre et les plumes plutôt que leur façon de se vêtir à l'époque, alors que l'habillement, le contexte et les activités des *habitants* les identifient clairement comme des paysans canadiens-français. Alors que les artistes britanniques confondent les images de l'autochtone contemporain et de l'*habitant*, les voyant tous deux comme l'*Autre*, Légaré les différencie et reproduit à dessin le stéréotype du «Sauvage barbare», afin

de souligner la culture distincte et l'histoire héroïque de la nation canadienne-française.

Il semble, par conséquent, que Laurier Lacroix ait raison de suggérer que les élites françaises et britanniques sont toutes deux vu la peinture comme un moyen d'établir leur identité propre et, ce faisant, elles ont cherché à représenter les peuples autochtones comme des figures historiques. Mais il n'est pas évident que cela ait été fait sans conflit. Bien que, dans la perspective actuelle, il serait réconfortant de voir les arts comme un pont entre les deux solitudes, la situation réelle, dans la première partie du XIX^e siècle, n'offre pas de prototype particulièrement prometteur.

1 Laurier LACROIX, «Entre la norme et le fragment: éléments pour une esthétique de la période 1830-1850 au Québec,» *La Peinture au Québec 1820-1850*, M. Béland éd., Musée du Québec, Québec, 1992, p.70.

Traduction: Élise Bonnette

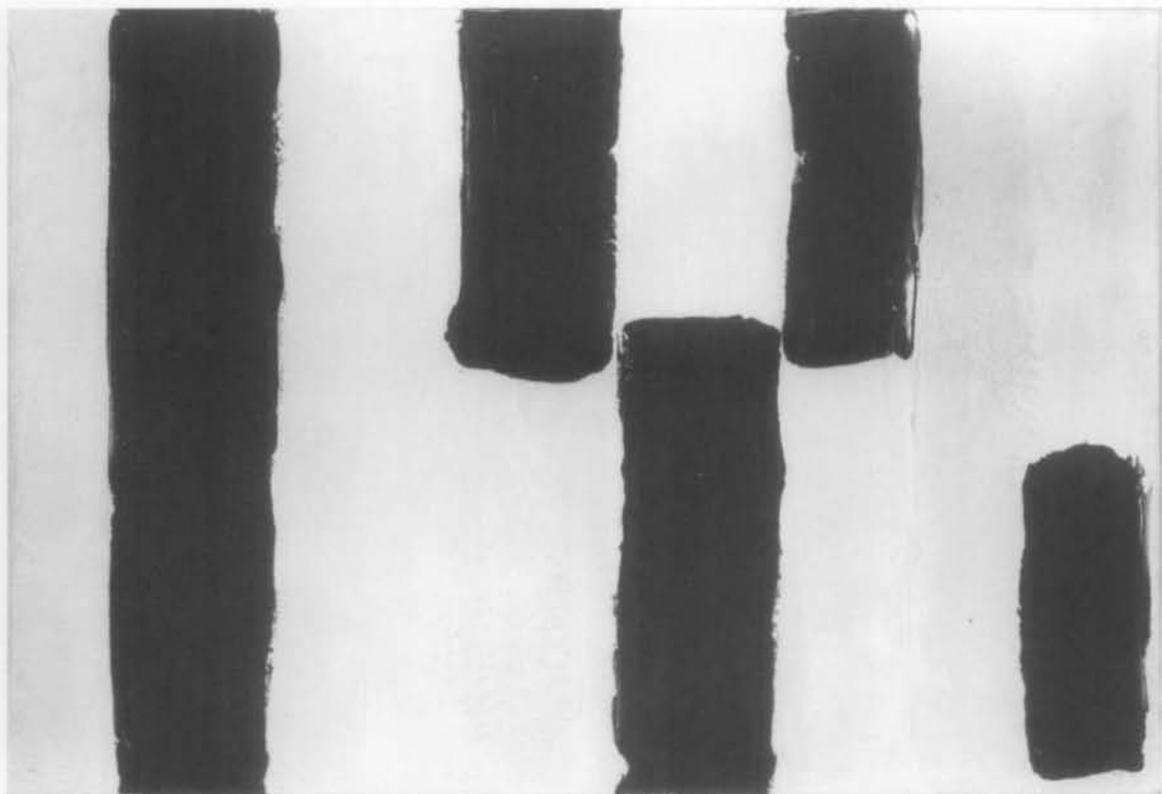


fig.1 Paul-Emile Borduas,
Sans titre, 1959, huile sur toile,
89 x 116 cm, coll. Musée d'art
contemporain de Montréal
(MACM), don 1973.

LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection

Cette recherche sociologique¹ consiste, dans un premier temps, à définir le caractère socioprofessionnel des décideurs du Musée d'art contemporain de Montréal en matière d'acquisition; dans un deuxième temps, à produire une analyse de contenu de la collection du Musée, afin d'établir la morphologie socio-esthétique de la collection; et, dans un troisième temps, à établir un rapport entre le caractère socioprofessionnel des réseaux de décideurs et la morphologie socio-esthétique de la collection. En dernier lieu, l'étude appréhende la collection muséale en tant que matériau historique de l'art et en tant qu'archives des formes. L'approche privilégiée vise à élaborer une sociologie plutôt qu'une histoire sociale de la collection. Les valeurs et les prix marchands des oeuvres de la collection du MACM n'ayant pas été divulgués par l'institution, le facteur économique ne contribue donc pas à pondérer l'analyse. Cette étude constitue une base d'informations ouverte à des recherches muséologiques ultérieures.

L'institution est fondée en 1964 en réponse à une lacune institutionnelle sur la scène de l'art contemporain au Québec, de même qu'en tant que seule institution muséale d'art contemporain au Québec, voire au Canada. Il est également pris en compte que l'organisme n'accède aux moyens spatiaux et géographiques lui permettant de remplir adéquatement ses fonctions muséales que vingt-cinq années après sa fondation. La période étudiée se situe entre 1964 et juin 1991, date de la fin de l'indexation des oeuvres de la collection au moment de la recherche. L'étude renseigne donc sur l'état de la collection du MACM avant l'adjonction de l'ex-collection Lavalin (1300 oeuvres²) à celle du Musée en 1992.

Les décideurs du Musée en matière d'acquisition - directeurs, membres des conseils d'administration, conservateurs et membres des Comités consultatifs d'acquisition - sont groupés, selon le cadre théorique de la démarche, en référence à la théorie du sociologue Howard S. Becker, en «réseau de coopération³» d'acteurs dont les propriétés professionnelles et de «position⁴» (concept bourdieusien) dans le champ artistique et différents milieux professionnels contribuent à caractériser des réseaux de décideurs.

Le Musée est dirigé tour à tour par Guy Robert (juin 1964 - février 1966), Gilles Hénault (mars 1966 - mars 1971), Henri Barras (mars 1971 - décembre 1972), Fernande Saint-Martin (décembre 1972 - septembre 1977), Louise Letocha (septembre 1977 - juillet 1982), André Ménard (juillet 1982 - novembre 1985) et Marcel Brisebois, directeur actuel en cours de mandat (décembre 1985 - juin 1991,

date de la fin de l'étude). Au 30 juin 1991, les archives du Musée comprennent 3173 oeuvres produites par 991 artistes. Le Musée d'art contemporain adopte une politique de collection intitulée *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*⁵, dont la première édition remonte à 1989. Ce document, dans son apport à cette recherche quant au statut socioprofessionnel des décideurs en matière d'acquisition et quant à la morphologie socio-esthétique de la collection, révèle une structure de politiques s'appliquant principalement aux activités du MACM depuis 1984, date à laquelle l'institution adopte le statut de société d'État. Cependant, certains éléments s'inscrivent dans la continuité de politiques, plus informelles, appliquées soit depuis la fondation du Musée en 1964, soit en cours d'itinéraire, sous l'influence de l'autorité des différentes directions. Avant 1984, l'institution relève directement du ministère des Affaires culturelles. Notons que la constitution de Comités internes d'acquisition, formés de conservateurs du Musée, ne s'effectue qu'en 1986⁶.

Sur le plan des procédures d'acquisition, retenons que toute proposition d'acquisition d'une oeuvre doit en premier lieu être considérée par un comité interne d'acquisition composé des conservateurs du Musée, lesquels présentent au directeur un rapport faisant état de toutes les propositions étudiées et de leurs recommandations⁷. De 1964 à 1986, le directeur exerce les fonctions de conservateur. À partir de 1975, des conservateurs se joignent au directeur dans la structure du personnel du Musée⁸ et effectuent des propositions d'acquisition au Comité consultatif d'acquisition, sur le plan individuel et non en tant que membres d'un Comité interne⁹; le directeur remet au Comité consultatif d'acquisition les propositions, de même que la liste des dossiers refusés par les conservateurs¹⁰; le Comité étudie les dossiers aux fins de recommander l'acquisition au conseil d'administration¹¹. Le directeur, membre du Comité, est accompagné du conservateur en chef, du conservateur responsable de la collection, de même que des personnes-ressources qu'il juge pertinent d'inviter, tels les conservateurs responsables des dossiers des propositions d'acquisition¹²; la politique confère au conseil d'administration la responsabilité et le privilège de la décision: le conseil d'administration entérine les recommandations du Comité consultatif, s'il y a lieu¹³. Avant 1984, alors que le Musée est administré par le ministère des Affaires culturelles, les recommandations sont entérinées par le Ministère et non par un conseil d'administration jusqu'alors inexistant dans la structure administrative de l'institution¹⁴.

D'après les objectifs de cette recherche, la catégorisation des tendances socio-esthétiques de la collection s'établit selon les critères suivants: sur le plan de la morphologie sociale, les critères tels l'âge, le sexe et la nationalité de l'artiste et la source d'acquisition des oeuvres; sur le plan de la morphologie esthétique, les critères tels la date de production et le médium des oeuvres, les courants esthétiques dominants des oeuvres et les artistes principaux formant ces courants.

Une morphologie s'élabore par la mise en évidence de formes dominantes

obtenues par l'exigence d'une schématisation. Dans le cadre de cette recherche, elle s'obtient d'après les paramètres suivants, selon chaque mandat de direction: 1) le courant fait l'objet d'une reconnaissance soit par l'histoire de l'art, soit par la critique lorsqu'il ne possède pas le recul historique nécessaire à la reconnaissance; 2) les artistes/producteurs des oeuvres (et la date de production des oeuvres) de la collection en relation avec les courants possèdent une visibilité sociale ou une reconnaissance suffisante (critique, histoire de l'art, galeries d'art et musées) pour donner le poids nécessaire à conférer un caractère à la collection. La dynamique artiste/courant de même que la fréquence d'apparition déterminent donc les traits prépondérants de la collection. À noter que les courants très peu représentés dans la collection ne la caractérisent pas et n'apparaissent donc pas dans le schéma de cette recherche, formé de 22 courants groupés par familles ou affinités¹⁵.

Classer des oeuvres d'art présente des difficultés et le classement ne s'avère jamais définitif, car toujours sujet à réévaluation par les recherches ultérieures. Des artistes modifient leurs tendances en cours de pratique et leurs travaux s'inscrivent dans divers courants. En outre, certaines oeuvres s'avèrent «inclassables». Les causes sont multiples, par exemple la non-adhésion du producteur à des mouvements tels que l'automatisme et le plasticisme, en produisant des oeuvres abstraites. Cette particularité donne lieu à des rubriques identifiées - peinture, gravure, sculpture abstraites et abstractions géométriques. Enfin, en raison de leur spécificité technique et de l'intérêt des décideurs pour la nouveauté de leur insertion dans une collection muséale, la photographie et la vidéographie sont considérées en tant que disciplines constituant un courant d'acquisition en même temps qu'un courant esthétique par le biais d'un médium. Signalons que des subtilités pourraient affiner ce classement, ce que la schématisation ne permet toutefois pas. Toutes les oeuvres de la collection contribuent à former le patrimoine québécois d'art contemporain. Les qualités plastiques des oeuvres des artistes dont le nom n'apparaît pas dans cette recherche ne sont pas considérées comme de second ordre; c'est tout le contraire dans plusieurs cas. La notion de tendance, notion qui implique davantage les courants et les concepts collectifs, guide la mise en évidence effectuée aux fins de cette recherche, dont un des objectifs tend à déterminer des tendances socio-esthétiques.

L'art contemporain et la notion de patrimoine

Les réseaux de décideurs en matière d'acquisition, au Musée, durant la période de constitution de la collection, coopèrent à la formation d'une bonne part du patrimoine culturel en arts visuels contemporains au Québec, le MACM étant la seule institution destinée à la conservation d'objets plastiques contemporains non seulement sur le territoire québécois mais canadien. L'idée de patrimoine liée à la production plastique contemporaine suscite un questionnement quant à la pertinence de la sélection, la collecte et la conservation d'objets à la fois intellectuels, esthétiques et culturels pour lesquels des décideurs ne possèdent que peu de distance

temporelle quant à leur légitimation comme paradigme, schèmes ou encore formes sérielles. Cette précocité de la légitimation muséale des objets contemporains, et souvent en cours de production, se traduit en processus de consécration de l'objet et de l'artiste avant même que l'observation scientifique de l'histoire ne saisisse la cohérence de la production de cet objet. Paradoxalement, dans le contexte de la muséification, le recul nécessaire à l'élaboration historique ne peut faire autrement que de porter l'objet hors de sa contemporanéité. Nous pensons que les schèmes (plastiques) contemporains opèrent une confrontation, de nature immédiate et souvent agressive avec d'autres systèmes de pensée et d'appréhension du réel. En collectionnant l'art contemporain, on collectionne donc des propositions et des idées parfois inédites, lesquelles, pour plusieurs, seront reconnues comme schèmes plastiques par l'histoire. Donc, le musée d'art contemporain élabore un patrimoine qui se constitue à partir de la précarité plastique de l'objet/risque, des éventuels objets/schèmes et des objets de la série de ces schèmes plastiques. Or, une notion de patrimoine d'art contemporain inclut, pensons-nous, l'idée de risque dans la légitimation des objets, ce qui rend spécifique ce patrimoine. Ce patrimoine singulier montre, en même temps que les formes que l'histoire de l'art légitimera, un processus d'élaboration des codes formels pour ce qui est en train de se produire, par exemple, ces dernières années, la vidéo: il est possible que l'histoire ne reconnaisse pas toutes les productions vidéographiques de la collection, mais la collection sera en mesure de montrer des aspects du développement des codes de la vidéo, à même des oeuvres jugées comme modestes et des oeuvres reconnues comme étant de plus haute qualité.

Ainsi, le patrimoine de l'art contemporain est vu sous l'angle de la collecte de matériaux susceptibles d'éclairer les chercheurs et les visiteurs sur les structures de la pensée plastique dans des espaces temporels et des espaces géographiques par des groupes ou des individus. Ce type de patrimoine, par rapport au patrimoine du musée d'art ancien et «historicisé», laisse transparaître les balbutiements d'une époque, pas toujours apparents dans le patrimoine qui a subi plusieurs couches de sélection dans la collection d'un musée d'histoire. Les réseaux de décideurs assument les risques de la collecte de l'art contemporain, risques paradoxalement plus ou moins calculés ou rationnels, selon la nature de ces réseaux. Entendus ainsi, ces réseaux donnent lieu à un patrimoine des formes, dont le catalogage effectue un rassemblement essentiel et dont la banque de données constitue l'ensemble, voire le musée des formes¹⁶ ayant bénéficié de la reconnaissance, réfutable ou recevable par le public large ou restreint d'un côté et les spécialistes de l'autre.

Direction de Guy Robert (juin 1964 - février 1966)

Le nouveau musée ne possédant pas de politique officielle concernant sa collection, le Livre blanc¹⁷ du gouvernement Lesage, en 1965, s'avère un outil du ministère des Affaires culturelles, sous l'égide duquel le Musée opère. On connaît le climat poli-

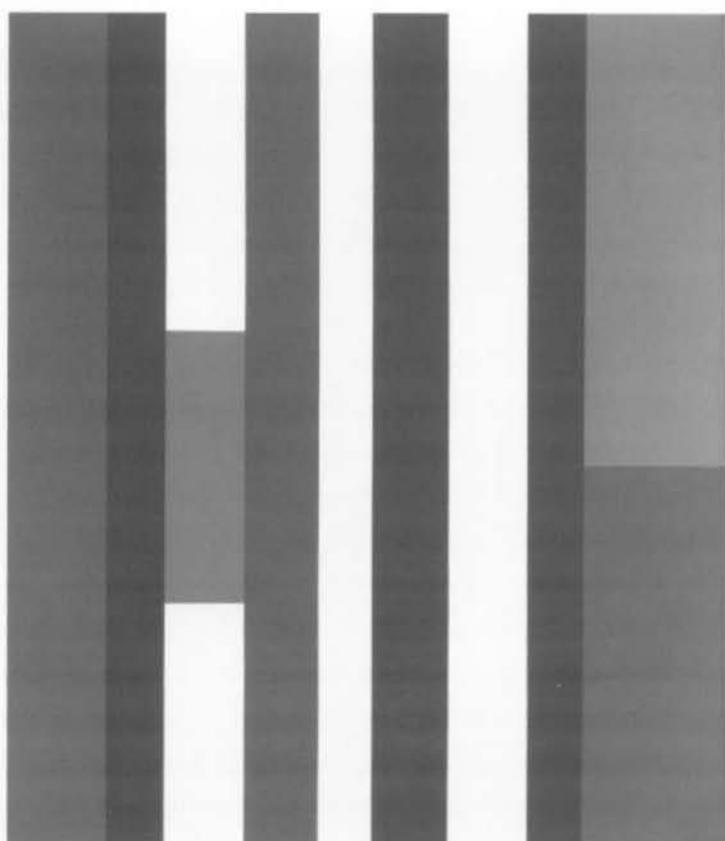


fig.2 Guido Molinari, *Rectangles rouges*,
1961, huile sur toile, 102 x 86 cm, MACM, achat 1983.

tique dans lequel s'établit le Livre blanc et se fonde le Musée d'art contemporain de Montréal, celui de la Révolution tranquille et d'un objectif d'affirmation culturelle de la société québécoise¹⁸. Le Musée étant administré par le ministère, il se trouve sans conseil d'administration jusqu'en 1984. Théoriquement, cette structure serait de nature à amplifier l'autorité du directeur de l'institution, étant donné la distance accrue entre le directeur et l'État, par rapport à la proximité entre le directeur et un conseil d'administration.

Deux points caractérisent le réseau de décideurs au cours de la direction Robert: 1) la présence de l'État dans sa nouvelle institution, par le biais de deux de ses fonctionnaires; et 2) la présence de deux membres du champ littéraire, dont le directeur lui-même. Un ex-directeur et un directeur du Musée du Québec ajoutent

un élément d'autorité gouvernementale provenant de la capitale. À la naissance du Musée, les nominations quant aux décideurs se passent comme si le champ des arts visuels était non émancipé et sous la tutelle d'un autre champ, le littéraire, et de l'État. Une tendance socioprofessionnelle se montre constante tout au long de la formation des instances décisionnelles, celle de membres issus du champ des communications et des médias, dont la Société Radio-Canada. Par ce phénomène, le champ des arts visuels se trouve davantage en interaction qu'en dépendance d'un autre champ: si l'art s'avère un matériau culturel d'intérêt pour les médias, les médias s'avèrent fort utiles comme outil d'incitation à la fréquentation de l'art, surtout lorsqu'il s'agit de l'art contemporain pour lequel le public se montre restreint. Une étude portant sur la fréquentation du Musée, à cette époque, renseignerait possiblement sur l'impact d'une telle incidence socioprofessionnelle.

Le premier directeur, Guy Robert, à l'amorce de l'élaboration de la collection, pose des objectifs¹⁹ quant à la provenance géographique (géographie vue ici comme culture) des oeuvres. Il accorde la priorité aux oeuvres des artistes montréalais, québécois et canadiens (dans l'ordre donné par l'auteur), puis à celles des artistes américains et des «Amériques» centrale et du Sud et, en troisième lieu, à celles des artistes des continents européen, africain et australien. Autant d'insistance sur le plan de l'internationalisation de la collection semble en faire une de ses préoccupations. L'analyse du contenu de la collection montre que la préoccupation quant à l'internationalisation de la collection se traduit, contrairement à l'intention de priorité aux artistes du Québec et du Canada, en une majorité d'oeuvres achetées d'artistes de l'extérieur (59%)²⁰. Durant la période étudiée, jamais une proportion d'artistes internationaux ne se montrera aussi élevée: parmi les oeuvres achetées, une faible proportion, 5%, vient des États-Unis, mais le plus grand nombre vient de France, 34%, de Belgique, 6%, et d'autres pays dans des proportions moindres. La situation est inversée sur le plan du don, alors que l'amorce de la collection mise sur le don - 92% des dons proviennent du Québec et 8% de l'extérieur du Canada. Donc, pour cette période de collecte, de façon générale le réseau accepte les dons d'oeuvres provenant du Québec (les artistes sont d'ailleurs sollicités dans ce sens et la totalité des dons d'artistes viennent d'eux, sauf un de la France) et achète des oeuvres provenant surtout de l'extérieur.

Dans son article fondamental «Musée d'art moderne», quant à sa vision du nouveau musée, Guy Robert mentionne «1940» comme date initiale de production des oeuvres à «présenter» aux visiteurs. On en déduit que la même politique s'applique à l'acquisition. Cette date est reprise dans la *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, adoptée en 1987-88. La règle est appliquée tout au long de la période, on le verra, à divers degrés. C'est à ce moment que le nombre le plus élevé d'oeuvres de la modernité récente (1939-59) sont achetées (20%) et que le nombre le plus élevé d'oeuvres contemporaines (après 1959) sont des dons (90%). Cette dernière tendance s'explique par un plus haut

taux d'oeuvres données à la collection par une majorité de jeunes artistes. La tendance à l'acquisition d'estampes se manifeste dès le début de la collecte et c'est d'ailleurs à ce moment que ce médium connaît la plus forte proportion, autant pour l'achat (68%) que pour le don (49%). La tendance est renversée seulement au début des années 1980. L'estampe s'avère la discipline favorisée par la majorité des réseaux de décideurs de 1964 à 1982, elle constitue 40% de la collection (gravures et éditions - achats et dons). La *Politique du Musée d'art...* explique que la minceur des budgets d'acquisition aurait stimulé l'achat d'estampes en grande quantité ²¹.

Sur le plan esthétique, au cours de la direction Robert, le réseau de décideurs privilégie les courants de l'abstraction gestuelle, surtout lyrique (Paris) et automa-tiste, tendance qui, d'ailleurs, se maintient durant presque toute la période étudiée - elle cesse au cours de la direction Ménard - autant par le mode de l'achat que par celui du don. Également, on constate la particularité de l'entrée dans la collection des courants nouveau réalisme et pop art, actuels à ce moment-là, tout en notant l'absence des courants de l'abstraction géométrique. On peut interpréter l'absence de ce courant, qui se situe chronologiquement entre l'abstraction gestuelle et le pop art, soit par un moins grand nombre de producteurs, soit par un moins grand nombre d'objets en circulation, soit par un budget ne répondant pas aux prix demandés. Ce type de renseignement n'étant pas à notre disposition, le propos demeure dans l'ordre de la spéculation. Cependant, l'analyse montre que la même formation de membres des Comités d'acquisition composés des membres issus des mêmes milieux acquièrent plus tard, au cours de la direction Hénault, des oeuvres représentant les courants de l'abstraction géométrique.

Direction de Gilles Hénault (mars 1966 - mars 1971)

La caractérisation socioprofessionnelle des membres du réseau décisionnel au cours de la direction Hénault prend sensiblement la même forme que celle du réseau précédent, alors que le Musée est dirigé par Guy Robert. Les tendances professionnelles relèvent de la fonction publique (Affaires culturelles) et des champs de la littérature et de la communication, ces deux derniers concernant le directeur. Mentionnons qu'au milieu du mandat Hénault, en 1968, le Musée est aménagé à la Cité du Havre, dans la Galerie internationale des arts de l'Expo 67. À ce propos, la lecture des commentaires de Gilles Hénault sur le nouveau lieu montre l'événement comme étant de nature à stimuler la fonction d'acquisition du Musée (du moins, l'analyse des courants esthétiques montre une diversité accrue): «On peut dire que, pour la première fois depuis sa fondation en 1964, le musée est logé comme il convient. Ce bâtiment est même doté des meilleures installations qui soient au Canada pour assurer la sécurité et la conservation des oeuvres d'art²²». Malgré un enthousiasme certain de la part du directeur pour le nouveau lieu, il reste que l'emplacement fait face à l'isolement par rapport aux équipements artistiques situés au centre-ville: galeries d'art et ateliers - sans compter les équipements

voués au transport public des visiteurs. Par contre, la profession de journaliste à la télévision du directeur pourrait être de nature à accroître la visibilité de l'institution dans le milieu culturel.

L'analyse de contenu de la collection, quant aux tendances d'achat selon les disciplines artistiques, permet de constater que la sculpture achetée par le réseau connaît le plus fort taux d'acquisition (14%, dont les principaux artistes sont Fournelle, Trudeau, Vaillancourt et Heyvaert) durant cette période.

Le réseau consolide certes la tendance de l'abstraction gestuelle en intégrant le groupe Cobra qui, même avec peu de représentants (Alechinsky et plus tard Appel) revient quelques fois durant la totalité de la durée de collectionnement mais également en achetant une trentaine d'oeuvres de Riopelle (dont 28 gravures), 3 oeuvres de Borduas et 2 de Vaillancourt, 23 gravures de Letendre et 3 de Kandinsky, pour ne nommer que les artistes qui, à ce moment, contribuent, en nombre et en réputation, à confirmer la tendance de l'abstraction gestuelle. C'est à ce moment que l'abstraction géométrique est introduite dans la collection, en particulier avec 3 oeuvres de Molinari et 2 d'Albers. Elle en constitue une nette tendance, comme ce fut le cas pour l'abstraction gestuelle, jusqu'à la période de direction d'André Ménard.

Direction d'Henri Barras (mars 1971 - décembre 1972)

Même si le mandat de directeur d'Henri Barras ne s'étend que sur une courte durée, des tendances majeures marquent le réseau de décideurs et la collection. Au moment de sa nomination à la direction, Henri Barras possède une longue connaissance des dossiers du Musée sur les plans de l'exposition (il fut responsable des expositions de 1964 à 1971) de l'animation et de la revitalisation de la bibliothèque²³. En 1971-72, le caractère socioprofessionnel du Comité d'acquisition se modifie et présente les fondements de tendances qui, nous le verrons, s'affirmeront dans l'avenir en formant deux pôles socioprofessionnels. Cependant, une tendance se poursuit: l'intégration au Comité de professionnels des communications - Henri Barras invité à commenter l'art à la radio de Radio-Canada depuis 1965 et Guy Joussemet qui, à l'instar de l'ex-directeur Hénault, fait carrière à la Société Radio-Canada.

Les nouveaux pôles qui s'instaurent au Comité sont ceux du savant ou spécialiste de l'art et du techno-bureaucrate ou gestionnaire. On verra ressortir ces deux pôles tour à tour jusqu'à la fin de la période observée. En 1971-72, d'une part le Comité se professionnalise dans le sens de la spécialité (l'art), qu'il a la mission de juger, par la présence de la professeure d'histoire de l'art Carol Doyon et, d'autre part, il se dirige vers une techno-bureaucratization par la présence de l'avocat et homme d'affaires Jean J. Gourd.

Sur le plan sociogéographique/culturel, la collection se dote, à ce moment, par achat, de la représentation la plus élevée d'oeuvres d'artistes du Québec.

Cependant, le phénomène s'explique par l'achat en bloc de 105 oeuvres d'artistes québécois (sauf dans le cas d'une oeuvre): la collection Gisèle et Gérard Lortie. Cette collection se compose en majorité d'abstractions gestuelles et géométriques, ce qui renforce ces tendances formelles.

Direction de Fernande Saint-Martin (décembre 1972 - septembre 1977)

Fernande Saint-Martin dirige le Musée pendant une période assez longue, environ cinq années, pour permettre la création d'un terrain favorable aux modifications. Sa réputation quant à son engagement dans les milieux intellectuels et académiques tels ceux de la philosophie, de la littérature, du journalisme et de l'art conduit à sa nomination comme directrice dans le but d'une «restructuration» du Musée, souligne Louise Letocha²⁴. À mi-mandat, en 1975, Fernande Saint-Martin, au cours d'une interview accordée à Gilles Toupin, fait part des politiques du Musée et de ses commentaires²⁵. La politique du Musée étant la conservation de l'art contemporain et international à partir de 1940 (même «1900», souligne-t-elle, pour l'art international), la directrice insiste sur l'idée de conservation d'un «ensemble valable d'oeuvres» afin de constituer un patrimoine d'art contemporain, surtout québécois, qui bénéficiera à la collectivité, mais elle mentionne que le principal obstacle à la réalisation satisfaisante de ses objectifs se trouve de l'ordre des restrictions budgétaires. Fernande Saint-Martin souhaite plus de cohérence dans l'achat des oeuvres de la collection: elle soulève le cas de l'achat de la collection Lortie (105 oeuvres, dont la plupart venant des courants automatiste, plasticien et autres courants abstraits, et dont les principaux artistes sont Barbeau (14 oeuvres), Borduas (12 oeuvres), Ferron (16 oeuvres), Claude Tousignant (5 oeuvres), Letendre (12 oeuvres) et plusieurs autres) qui monopolise les budgets d'acquisition pendant les trois années qui suivent l'achat. Elle souligne que l'acquisition d'oeuvres nécessaires à l'équilibre de la collection aurait été préférable à l'achat d'un seul bloc d'oeuvres. On peut penser que la directrice souhaite une diversification des courants formels.

Fernande Saint-Martin se préoccupe de la composition des Comités consultatifs d'acquisition. Elle souhaite que les membres soient dotés d'une spécialisation sur le plan artistique et soient recrutés parmi les collectionneurs, critiques d'art, professeurs d'histoire de l'art et artistes: «Étant donné la gravité des décisions, il faut bien que les gens connaissent l'art et aient une certaine sensibilité. Il n'est pas facile de choisir la meilleure oeuvre d'un artiste²⁶». Étant donné l'autorité du directeur du Musée quant à la désignation des membres du Comité, par l'élaboration et la suggestion d'une liste de personnes susceptibles d'occuper cette position de décideur²⁷, Fernande Saint-Martin entreprend une transformation de la composition du Comité, mais avec peu de latitude, car au cours de sa direction, le Comité n'atteint jamais les sept membres qu'elle demande²⁸.

L'analyse de la *Liste des membres des Comités consultatifs d'acquisition, 1964-1991*

permet de constater qu'elle obtient la nomination d'un artiste et professeur, Jacques de Tonnancour, alors que depuis 1964-65 aucun artiste ne siège au Comité. Aussi, la représentation universitaire s'accroît en 1974-75 avec la nomination de Nicole Blondin-Dubreuil, professeure d'histoire de l'art. À partir de 1975-76, le Comité se compose de professeurs d'histoire de l'art, d'un artiste, d'une collectionneuse et de la directrice. Donc, le Comité, au cours de la direction Saint-Martin, se caractérise par sa composition faite de spécialistes de l'art et par le type de spécialistes - *le statut intellectuel de la directrice et des professeurs d'histoire de l'art conduit à une intellectualisation des Comités d'acquisition, situation qui se poursuit, on le verra, jusqu'en 1984, alors que le Musée devient une société d'État administrée par un Conseil d'administration.*

Outre cette tendance à la spécialisation des Comités, à partir de 1974-75, la tendance à la professionnalisation du réseau de décideurs par des spécialistes de l'art s'accroît par une augmentation des conservateurs du Musée au sein du personnel interne. Ainsi, en 1974-75, Louise Lerocha et Alain Parent assument la fonction de conservateur. Ce groupe s'accroît à plus d'une dizaine de conservateurs dans les années 1980. Donc, à ce moment, le corps spécialisé de conservateurs (dans le sens de son rapport au savoir esthétique), s'ajoute à des Comités formés de spécialistes de l'art. On assiste donc à une intellectualisation du réseau de décideurs.

Cette tendance socioprofessionnelle, dans son rapport aux tendances esthétiques de la collection, se manifeste d'abord en augmentant l'achat d'oeuvres historiques (5% datent d'avant 1939) avec 2 oeuvres de Matisse (dont 1 de 1950), 1 de Morrice, de même qu'avec des oeuvres de la modernité récente, aussi historiques, dont 2 oeuvres d'Ernst, 1 de Dali et 9 de Pellan. À noter que Fernande Saint-Martin, dans l'interview accordée à Gilles Toupin, déplore la sous-représentation de Pellan dans la collection²⁹ - ces 9 oeuvres contribuent à combler la lacune et à porter le nombre d'oeuvres de Pellan à 22 en juin 1991. La tendance surréaliste se trouve consolidée par ces dernières acquisitions. C'est au cours de la direction Saint-Martin que le réseau renforce abondamment les courants de la modernité récente tels que l'expressionnisme abstrait avec 1 oeuvre de Hofmann et 2 de Motherwell, l'abstraction lyrique avec 2 oeuvres de Soulages, 2 de Manessier, Hartung, Michaux et Dubuffet, l'abstraction géométrique avec 14 oeuvres (estampes) d'Albers et *le post painterly abstraction* avec 2 oeuvres de Stella, 1 d'Olitsky et 2 de Bush. Ces achats dénotent un intérêt pour les oeuvres historiques américaines et européennes, choix cohérents en rapport avec les exigences de la recherche en histoire de l'art, exigences auxquelles un réseau de spécialistes de l'art est sensible. Le résultat est le même quant à l'achat d'oeuvres américaines, contemporaines, cette fois, du courant pop art, qui se trouve ainsi consolidé par le poids social des Dine (3 oeuvres), Warhol, Rosenquist, Rauschenberg (2 oeuvres), et du courant français de la nouvelle figuration, avec Adami. Sont relevées, ici, les oeuvres d'artistes internationaux afin de montrer la tendance à l'internationalisation de la collection,

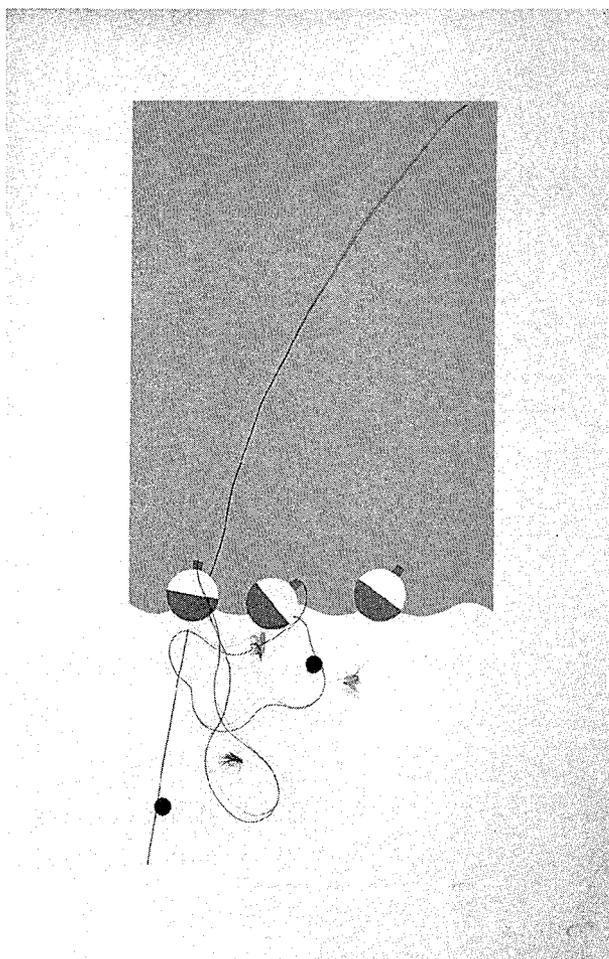


fig.3 Pierre Ayot,
Essayez plutôt le vers,
1971, sérigraphie,
corde et hameçon,
102 x 66 cm, MACM,
achat 1972.

cependant elles s'ajoutent aux travaux d'artistes québécois et canadiens. Le réseau s'intéresse également aux courants contemporains et amorce l'introduction de tendances conceptualisantes tels que supports-surfaces avec Cane et Goodwin (2 oeuvres), les travaux conceptuels de Poulin (2 oeuvres) et le *land art* avec Vazan. La prépondérance de l'estampe (40%) dans la collection est renforcée par l'achat de 29 gravures de Dumouchel (succession Dumouchel), l'artiste constituant également une dominante de la collection avec 47 oeuvres.

Si l'achat de la collection Lortie, effectué l'année qui précède l'arrivée à la direction de Fernande Saint-Martin, paralyse les budgets d'acquisition qui suivent en atténuant la liberté de manoeuvre du réseau décisionnel, le don des Musées nationaux des 55 oeuvres de Borduas est accueilli par le réseau. L'oeuvre du protagoniste de la mutation formelle la plus significative pour l'avenir historique de

l'art au Québec, du moins jusqu'à maintenant, même s'il acquiert le statut de la modernité dans une collection d'art contemporain, semble appréhendé en tant que matériau historique, paradigme, schème ou modèle formel d'une histoire de l'art contemporain, encore jeune. Ni dans les années 1970, ni encore dans les années 1990, l'histoire ne se distancie des fondements automatistes, et cela au point de négliger les autres prémices. En d'autres termes, aucun réseau, dans ce contexte historique général et de l'art en particulier au Québec, ne peut refuser un tel don (sans compter la valeur économique de ce don, question hors de notre propos). Borduas s'avère donc l'artiste le plus hautement représenté dans la collection du MACM avec 97 oeuvres (fig.1). Une telle concentration cautionne également l'idée d'apposer une marque à une collection. Celle du Musée se constitue, en partie, par les oeuvres de Borduas et de Dumouchel, dont le nombre le plus important est acquis au cours de la direction de Fernande Saint-Martin. On verra que, plus récemment, cette identité historique se modifie par d'autres indices, ceux-là contemporains.

Direction de Louise Letocha (septembre 1977 - juillet 1982)

La tendance socioprofessionnelle, au cours de la direction de Louise Letocha, se situe au pôle du savoir artistique, l'intellectualisation du réseau décisionnel s'affermissant depuis la direction de Fernande Saint-Martin. Toutes les sphères de compétence de Louise Letocha se situent dans le champ artistique: celui de la production (gravure), de l'histoire de l'art et de l'enseignement (histoire de l'art). La directrice assume ses fonctions dans un contexte de remise en question du rôle du Musée d'art contemporain de Montréal à l'intérieur de l'institution culturelle québécoise³⁰.

En outre, il faut penser que le Musée, fondé en 1964, n'a qu'une quinzaine d'années de fonctionnement et d'acquisition. Les intervenants du milieu s'inquiètent des coupures budgétaires quant à la collection³¹ laquelle, par sa courte durée d'existence et la précarité culturelle au Québec, est à combler. Le Québec est dirigé par un gouvernement péquiste, dont une des idéologies s'articule étroitement à la culture. Il est légitime que les intervenants du champ des arts visuels estiment que l'art contemporain aussi participe à façonner la culture; du moins, des acteurs du milieu en font un débat de presse et semblent préoccupés par le patrimoine de l'art contemporain à mettre constamment à jour. Au même moment, la structure administrative du Musée est critiquée et, dans un article, Léo Rosshandler fait remarquer que la directrice, dans le contexte administratif du musée d'État, «est soumise à des contraintes disciplinaires à l'intérieur de la fonction publique, contraintes incompatibles avec son rôle de directrice de musée³²» en ce sens que la directrice, dans la structure et les règlements d'un musée d'État, ne peut défendre publiquement le budget et la politique d'achat. En 1982, Louise Letocha critique d'ailleurs le paradoxe bureaucratie/culture, dans une interview qu'elle accorde à Jean Tourangeau. Elle met en cause l'absence de reconnaissance du «travail intellectuel» des professionnels du musée, par le ministère des Affaires culturelles:

«Avec le temps, la machine bureaucratique s'est alourdie et certains en ont perdu de vue les objectifs. Nous sommes au service de la culture et nous devons nous rapprocher de la population. On doit se réajuster en fonction des besoins de celle-ci. On doit décider si nous sommes là pour la culture ou non³³». Ces commentaires accompagnent la démission de la directrice en 1982. On sait maintenant que cette structure administrative prend fin en 1984, le Musée adoptant le statut de société d'État administrée par un conseil d'administration. Par ailleurs, le réseau décisionnel, malgré ce contexte de questionnement entourant le Musée, accomplit un exercice prolifique à quelques égards.

D'abord, le personnel spécialisé de conservateurs évolue - de sept, en plus de la directrice, en 1977-78, à onze, en plus de la directrice, en 1982-83. L'intellectualisation du Comité consultatif se poursuit par l'ajout, d'une part, de membres - tel que le suggère Fernande Saint-Martin en 1975 - quatre membres en plus de la directrice en 1976-77, le Comité atteint le nombre de quatorze membres en plus de la directrice Louise Letocha en 1981-82. D'autre part, tous les membres sont issus du champ artistique: artistes, professeurs d'histoire de l'art et d'arts plastiques, critiques d'art et collectionneurs s'avèrent des spécialistes du savoir artistique, autant de la production de l'art que de la théorie sur l'art, de la diffusion de l'art et de l'amour et du soutien privé de l'art (collectionneurs). Cette polarisation intellectuelle du réseau décisionnel peut s'interpréter comme un objectif de la directrice de contrebalancer la structure bureaucratique du musée d'État dans laquelle les décideurs opèrent en matière d'acquisition. Cette logique intellectuelle produit une dynamique de collection qui donne lieu à certaines tendances. Ce réseau, malgré les contraintes budgétaires, achète environ le tiers de la totalité des achats de la durée de collectionnement de 1964 à 1991; cette valeur quantitative n'aurait aucune signification si on ne prenait en compte le contenu et le qualitatif en matière de choix esthétiques.

À la fin de son mandat, en 1982, Louise Letocha fait remarquer: «nous avons rééquilibré la collection et les activités en favorisant deux tiers de québécois et un tiers d'artistes internationaux³⁴». C'est-à-dire que le réseau acquiert, dans des proportions, achats et dons inclus, de 68% pour les artistes québécois, de 5% pour les artistes canadiens hors du Québec et de 27% pour les artistes internationaux. Au cours de la direction Letocha, la source d'achat des oeuvres tend à s'effectuer surtout directement de l'artiste, soit 47%. Cette attitude pourrait s'avérer le résultat d'une intention d'interaction avec les producteurs, répondant à une remarque de la directrice: «J'ai défendu un lieu que je conçois comme intermédiaire, un espace de rencontres possibles entre la pratique de l'histoire et la pratique artistique entouré de la communauté³⁵». Sur le plan du don, durant cette période, la tendance de la source s'avère la galerie - la Galerie Gilles Gheerbrant - dans la forte proportion de 37%.

C'est au cours de la direction Letocha que les oeuvres historiques produites

avant 1939 sont le plus amplement achetées (10%). Le réseau constitué de spécialistes comprenant des historiens d'art est hypothétiquement sensible à ces matériaux ou documents historiques.

Dans l'interview de 1982³⁶, Louise Letocha déclare que son réseau décisionnel s'était donné comme objectif de rééquilibrer la collection sur le plan des disciplines photographique et vidéographique. On peut constater que le réseau instaure la tendance esthétique de la photographie au sein de la collection, surtout par l'achat, dans une proportion de 29% (194 photographies) et par le don, dans une proportion de 14% (15 photographies). La vidéographie fait également son entrée dans la collection par l'achat (2%, 14 vidéos). La photographie dominera ultérieurement jusqu'à la fin de la période observée. On note qu'à mesure qu'augmente la représentation de la photographie, celle de la gravure diminue. L'achat d'estampe connaît le début d'une régression dans la collection en même temps que la photographie connaît un essor, comme si ce dernier médium prenait le relais du premier. Par analogie, si l'estampe se confirme dans l'histoire des disciplines artistiques au Québec entre 1955 et 1970³⁷, la photographie opère un processus similaire depuis le début des années 1970, mais dans les paramètres de la postmodernité. Dans les deux cas, la discipline s'affirme comme courant. Cependant la photographie, tout comme la vidéographie, réfléchissent sur leurs propres codes quant au médium dans leur rapport à l'histoire formelle de l'art. Sans pondérer l'analyse sur le plan économique, prenons en compte un élément de conséquence quant à la prépondérance des médiums dans la collection. Si la minceur des budgets d'acquisition contribue à privilégier l'achat d'estampes jusqu'au début des années 1980, le même facteur motive la prépondérance de l'achat de la photographie et de la vidéographie depuis le début des années 1980 jusqu'à la fin de la période étudiée. Notons que la gravure et la photographie font aussi largement l'objet de dons chacune à la période d'acquisition où leur médium domine. Par ailleurs, tout comme la gravure particularise l'histoire des disciplines au Québec au moment où les Comités en privilégient l'acquisition, on peut observer une forte présence des médiums de la photographie et de la vidéographie dans les lieux d'exposition et de la critique.

Au cours de la direction Letocha, le réseau décisionnel de spécialistes de l'art renforce des tendances majeures de la collection et en introduit d'autres qui constitueront, elles aussi, des tendances majeures. On constate d'abord un dynamisme qui ne se reproduira pas durant la période observée, quant à la quantité d'objets acquis, soit 790, en tenant compte des difficultés budgétaires énoncées en 1979. D'une part, le marché de l'art à ce moment, ne connaît pas encore la surenchère de la fin des années 1980 et, d'autre part, si des tendances historiques sont renforcées - le prix de ces oeuvres est habituellement élevé - des tendances contemporaines entrent dans la collection, et on peut déduire que cet art, souvent en train de se produire se vend à des prix plus bas. C'est également le cas de la vidéographie³⁸. De

plus, ce réseau achète en majorité directement des artistes (dans 47% des cas contre 39% des galeries).

La tendance historique, au cours de la direction Letocha, se caractérise par l'introduction par achat d'oeuvres de courants historiques européens, pour lesquels les artistes bénéficient du poids de la reconnaissance internationale: le suprématisme avec Lissitzky et Malévitch, le dadaïsme avec Duchamp et le constructivisme avec Tatline. C'est à ce moment que la tendance pop s'avère un courant d'art contemporain des plus privilégiés par le réseau décisionnel. Le pop art figure parmi les tendances dominantes de l'art contemporain dans la collection. Sont introduits enfin les principaux courants de l'axe contemporain, tels l'art minimal et le post-minimalisme. Ces courants, s'ils sont peu représentés dans la collection, sont à prendre en considération, puisqu'ils rendent cohérente, dans l'étude du développement de l'art actuel, l'introduction dans la collection des recherches plastiques de la postmodernité. L'analyse montre que c'est à ce moment d'acquisition que le réseau mise sur l'achat d'une quinzaine de ces travaux dont les artistes bénéficieront, plus d'une dizaine d'années plus tard, de la reconnaissance des diverses instances, diffuseurs, critiques d'art, etc., du milieu de l'art contemporain. L'analyse fait état de l'introduction des tendances de la photographie et de la vidéographie, selon les objectifs fixés par les membres du réseau décisionnel au cours de la direction Letocha. À la fin de la période observée, la photographie compte parmi les principales tendances esthétiques de la collection par rapport au médium, après l'estampe et la peinture, soit 12%.

Telles s'articulent les tendances socio-esthétiques de la collection dans leur rapport à un des deux pôles socioprofessionnels des décideurs en matière d'acquisition, le pôle des spécialistes de l'art. Il se produit une intellectualisation des réseaux de décideurs durant les directions Saint-Martin et Letocha. Un nouveau pôle se dessine au cours de la direction Ménard, pour culminer, on le verra, sous la direction Brisebois.

Direction d'André Ménard (juillet 1982 - novembre 1985)

Le directeur André Ménard, en tant qu'ex-fonctionnaire au ministère des Affaires extérieures et du Commerce extérieur du Canada, connaît particulièrement bien la nature des systèmes bureaucratiques. Néanmoins, il accueille avec enthousiasme la modification de la structure administrative du Musée en 1984: «Quant au système bureaucratique qui pesait lourd sur le Musée et le paralysait dans ses initiatives, la Loi créant la Corporation du MAC, adoptée en décembre, est venue remédier à la situation³⁹». Un conseil d'administration prenant le relais du ministère produit un système décisionnel davantage proche du Musée, mais, par ailleurs, ce conseil administratif se forme, sur le plan socioprofessionnel, en majorité d'acteurs possédant l'autorité que leur confère l'exercice de leur profession dans le champ de l'économie, des affaires, du droit, de la publicité, etc. Or, les spécialistes de l'art ne

disposent pas de l'autorité administrative du Musée (ce phénomène n'est pas particulier au MACM mais généralisé dans la sphère muséale⁴⁰). La polarité socioprofessionnelle glisse lentement mais résolument vers la forme techno-bureaucratique alors que des gestionnaires spécialisés dotés d'une expertise administrative prennent le relais de l'intellectuel/spécialiste de l'art. Le poids techno-bureaucratique se trouve ici doublement affirmé par l'expertise du directeur même, acquise à la fonction publique fédérale. Par ailleurs, le processus de techno-bureaucratization s'effectue plutôt graduellement au Musée. Ce n'est qu'à la fin du mandat de directeur d'André Ménard et au début de celui de Marcel Brisebois que s'opère une techno-bureaucratization des Comités consultatifs.

Dans ce contexte de transition socioprofessionnelle des décideurs, l'acquisition par achat de l'art contemporain se trouve maximisée (97%), contre 2% pour l'art de la modernité produit avant 1939 et aucun achat pour celui produit entre 1939 et 1959. Cet effet dominant n'apparaît cependant pas sur le plan du don. Le réseau décisionnel, au cours de la direction Ménard, ne semble pas préoccupé par des considérations historiques quant à la collection, bien qu'il faille prendre en compte que, au début des années 1980, on s'éloigne de plus en plus du début de la catégorisation chronologique quant à l'art contemporain, pour cette analyse, soit après 1959. Quoi qu'il en soit, les oeuvres historiques, depuis la direction Ménard, n'apparaissent plus comme une préoccupation d'acquisition. À la fin de la période observée, l'achat des oeuvres produites avant 1939 se situe à 5%, celles produites entre 1939 et 1959, à 11%, et celles produites après 1959, à 80%. La fusion achat/don porte les proportions à 5% pour les oeuvres produites avant 1939, à 12% pour celles produites entre 1939 et 1959, et à 77% pour celles produites après 1959 (6% des dates demeurent inconnues).

Au cours de la direction Ménard, la tendance à l'achat d'estampes (3%) chute radicalement. Tout en continuant à favoriser l'achat de la photographie, le réseau décisionnel privilégie plus que tout autre médium et davantage qu'à tout autre moment la vidéographie (16%). Tel comme pour la photographie, cette attitude se poursuit jusqu'à la fin de la durée observée. Par ailleurs, on note l'absence des courants abstraits, autant automatiste que géométrique exception faite pour l'achat de 2 oeuvres de Molinari (fig.2); on remarque aussi l'absence quasi définitive de l'esthétique pop. Les courants ont tendance à être remplacés par des disciplines récentes telles que l'installation - introduite de façon négligeable (à 4%), la photographie et la vidéographie. L'axe des tendances esthétiques privilégié par les décideurs est maintenant renversé; cependant, ce n'est que dans la seconde moitié des années 1980 qu'une nouvelle dynamique décideurs-tendances esthétiques s'affirme.

Direction de Marcel Brisebois (décembre 1985 - juin 1991)

Au moment de cette étude, Marcel Brisebois poursuit ses fonctions de directeur du



fig.4 Roland Poulin, *La nuit, de toutes parts*, 1988, bois, pigments à l'huile, 90 x 130 x 650 cm, (l'ensemble), MACM, achat 1991.

Musée. Quant aux paramètres portant sur le phénomène de polarisation socioprofessionnelle des décideurs du Musée, on constate le statut bipolaire du directeur, dans le sens que ses propriétés professionnelles relèvent du pôle intellectuel comme du pôle de la gestion: autant Marcel Brisebois se manifeste dans les sphères du professorat, de la théologie et de la philosophie, autant il se manifeste comme administrateur et ce, dans les champs du savoir, au collège de Valleyfield, et de l'art au MBAM. Cette double position socioprofessionnelle se qualifie par surcroît d'une propriété additionnelle - le rôle exercé par le directeur dans le champ de la communication, avantage considérable compte tenu de la durée de cette fonction (1973-1991) et de la qualité de la visibilité des interventions - Radio-Canada rejoignant le public susceptible de s'intéresser aux activités du MACM. Cette propriété s'avère apte au rayonnement du Musée en dehors du milieu des connaisseurs et des spécialistes de l'art, non seulement par la nature du contenu diffusé mais par son prestige social, la question artistique, malgré les objectifs véhiculés dans le

monde de l'art quant à l'idée de démocratisation, portant toujours une aura d'élitisme. Il est également possible qu'un acteur (ici le directeur) possédant des propriétés de position médiatiques s'applique à véhiculer dans le champ culturel, vu la reconnaissance que cette visibilité lui apporte, une qualité de l'art, qualité qui pourrait se manifester, en retour, dans la collection.

Au moment où Marcel Brisebois est nommé directeur, la collection possède des assises solides quantitativement et qualitativement, de même que des orientations quant à cette collection, définies par les directeurs précédents. Plusieurs orientations étant déjà réalisées ou en voie de réalisation, il ressort du discours de Marcel Brisebois quant à ses objectifs concernant la collection, une volonté de mise en valeur des acquis, tout en poursuivant le développement de la collection. Cette double nécessité suscite chez le directeur l'objectif de l'élaboration d'une politique de collection⁴¹. La *Politique du Musée d'art...* est adoptée par le conseil d'administration en trois étapes - en 1987, en 1988 et en 1990. La tendance à la techno-bureaucratization du réseau décisionnel du Musée est propice à la réalisation et à l'adoption de politiques. En outre, la nécessité de la relocalisation du Musée au centre-ville est un objectif majeur de Marcel Brisebois⁴² tel que posé par ses prédécesseurs les plus immédiats. L'accumulation des objets requiert un espace adéquat pour leur conservation et leur exposition. Le MACM est inauguré au centre-ville de Montréal sur le site de la Place des Arts, en mai 1992. Le directeur considère comme étant une «mission» du Musée de permettre et de promouvoir la recherche⁴³ sur l'art. Cette fonction muséale, déjà existante dans les locaux de la Cité du Havre, prend de l'expansion et s'affirme dans les espaces du centre-ville, sous la forme de médiathèque.

La structure administrative des conseils d'administration composés de divers types de gestionnaires de champs autres que celui de l'art, exception faite de l'historienne d'art Claudette Hould et du décorateur Claude Hinton dont la spécialité relève de la création et de la culture, positionne le réseau décisionnel au pôle techno-bureaucratique. Les présidents des conseils d'administration - des gestionnaires reconnus dans le milieu des affaires - siègent au Comité consultatif, ce qui accroît l'autorité techno-bureaucratique du réseau décisionnel: ces membres sont consultés sur les oeuvres proposées par les conservateurs et, en dernier lieu, entérinent les recommandations du groupe de «conseillers», dont certains d'entre eux font partie. L'analyse montre que les Comités consultatifs sont en majorité composés de gestionnaires, au cours de la direction Brisebois, exception faite pour le directeur - dont l'expertise se situe aux deux pôles - pour l'historienne d'art Constance Naubert Riser et pour le critique et amateur d'art Georges Curzi.

Ce réseau privilégie nettement l'achat en galerie, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un spécialiste du marché de l'art plutôt que directement de l'artiste (58% contre 24%). La tendance générale quant à la source d'achat, dans la période totale étudiée, se situe du côté des galeries, les quatre premières sources étant: les galeries

(41%), les artistes (30%), les éditeurs (11%) (le nombre élevé d'estampes dans la collection explique le phénomène) et les collectionneurs (10%).

Au cours de la direction Brisebois, la tendance esthétique confortée par le réseau décisionnel formé en majorité de gestionnaires porte sur une discipline artistique plutôt que sur un système formel. C'est à ce moment que le réseau achète la plus grande concentration d'œuvres photographiques récentes ou actuelles, considérée dans la totalité de la durée, et par surcroît, c'est ce médium qu'il achète en plus grande part (42%). La tendance à acheter de la vidéographie se poursuit depuis le coup d'envoi donné au cours de la direction Ménard, bien que dans une proportion moindre, soit 11%. Ces résultats concrétisent l'énoncé quant aux priorités du Musée de s'intéresser à ces deux médiums, dans la *Politique du Musée d'art...* déposée en 1987-88⁴⁴. On peut déduire de ce constat que les nouveaux décideurs se montrent davantage intéressés par des techniques artistiques que par des systèmes formels donnant lieu à des courants artistiques «catégorisés» par l'histoire et la critique, contrairement à l'attitude d'acquisition des membres du pôle intellectuel, spécialistes de l'art et de son histoire, lesquels semblent insister davantage sur les courants esthétiques et historiques de la modernité.

Bien que le coup d'envoi soit porté au cours de la direction Letocha, le réseau de décideurs, à la fin des années 1980 et début 1990, concentre davantage ses choix sur les courants esthétiques contemporains. Sous les directions Ménard et Brisebois, c'est l'estampe (respectivement 3% et 4%) qui cède sa position prédominante à la photographie et à la vidéographie. Parallèlement, l'accent porte maintenant résolument sur les recherches artistiques du moment catégorisé ici postmoderne. L'intention énoncée dans la *Politique du Musée d'art...*⁴⁵ quant à l'acquisition d'œuvres historiques, significatives pour la compréhension de l'art contemporain, tend de plus en plus à céder le terrain aux œuvres actuelles, du moins pour ce qui est de l'achat. Les dons s'inscrivent dans une modernité récente pour ce qui est des œuvres abstraites internationales ou québécoises, et dans une modernité plus éloignée pour ce qui est des œuvres québécoises s'associant, par affinités plastiques, à des courants tels le fauvisme et le surréalisme.

Sur le plan des dons, le schéma est différent. D'abord, on remarque que c'est au cours de la direction Brisebois qu'il s'acquiert le nombre le plus élevé de dons, soit 412 œuvres. Ces 412 œuvres représentent 41% du total de la collection et 68% des acquisitions de cette direction. Ce constat permet d'établir un lien entre le caractère socioprofessionnel du réseau de décideurs, dont les membres s'avèrent des éléments du milieu des affaires, pour la plupart renommés (dans leur milieu et dans la société québécoise) et d'un groupe économique supérieur de la société, et la prédominance de l'acquisition par don. L'aura de cette élite économique (les membres/gestionnaires du réseau décisionnel sont eux-mêmes souvent des mécènes) luit dans les cercles sociaux fréquentés par ses pairs, situation apte à propager le goût de l'art, mais également milieu où se recrutent les collectionneurs reconnus, dona-

teurs potentiels. N'est-ce pas là l'intention du Musée lorsqu'il énonce dans sa *Politique du Musée d'art...* que les membres du Comité d'acquisition doivent «veiller à assurer un lien dynamique entre le Musée, les corps intermédiaires et les clientèles que vise son action [...]. Cette qualité est essentielle à l'intégration et au rayonnement du Musée dans la vie montréalaise et internationale de même qu'à l'enrichissement de la collection⁴⁶». On note par surcroît que, au cours de cette tendance techno-bureaucratique, des donateurs des oeuvres acquises se retrouvent parmi les membres de Comités consultatifs. Les tendances esthétiques de ce nombre élevé de dons se situent dans presque tous les courants mentionnés dans cette étude, depuis des courants historiques jusqu'à la photographie. La vidéo ne figure pas encore dans la dynamique collectionneur/don, l'acquisition de ce médium ne constituant pas encore une pratique favorisée par les collectionneurs privés. Telles se présentent les tendances d'acquisition, dans le schéma d'une polarité techno-bureaucratique, au cours de la direction Brisebois.

Politiques/tendances socio-esthétiques et la collection

Enfin, soulignons les tendances majeures, prenant en compte la durée entière de collectionnement. La *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection* reflète non seulement les intentions du Musée en matière d'acquisition, surtout depuis 1984 alors que l'institution devient une société d'État⁴⁷, mais également d'autres mesures appliquées depuis la fondation du Musée. Avant cette date, les intentions énoncées ici, parfois floues, compte tenu du jeune âge de l'institution, mais cohérentes et ambitieuses (il faut comprendre que, à Montréal, les politiques d'un musée d'art contemporain s'apparentent presque à un projet culturel de société), proviennent des directeurs étant donné l'autorité que leur confère leur poste, avant 1984, position exigeant qu'ils occupent de multiples fonctions, du moins celle de directeur, de conservateur et de membre du Comité consultatif. Par ailleurs, les intentions, avant 1984, ne sont pas toujours connues ou publiées. Nous tâchons de cerner comment, de façon générale, les intentions connues se traduisent dans les résultats quant aux tendances de la morphologie socio-esthétique de la collection.

Pour l'ensemble des acquisitions, sur le plan social, la tendance quant à l'âge des artistes de la collection se situe nettement dans le groupe des 35 ans et plus (79%). Le résultat s'explique par la politique d'acquérir les oeuvres d'artistes faisant preuve de maturité artistique et intellectuelle⁴⁸. Quant au ratio femmes/hommes, les oeuvres produites par des hommes sont acquises à 84% - une étude spécifique pourrait expliquer cette situation. Sur le plan géographique, la tendance se situe en majorité chez les artistes du Québec (65%); viennent ensuite les artistes de l'extérieur du Canada (24%) et, en dernier lieu, les artistes canadiens de l'extérieur du Québec (7%), résultats qui s'inscrivent dans les politiques énoncées: celles de Guy Robert en 1965⁴⁹ celles de Fernande Saint-Martin en 1975⁵⁰, de même que celles

du Musée en 1987-88⁵¹.

Les acquisitions s'effectuent en majorité par achat (69%- 2176 oeuvres). Les tendances quant aux sources d'achat des oeuvres sont les galeries (41%), les artistes (30%), les éditeurs (11%) (la collection comprend 40% d'estampes) et les collectionneurs (10%). Dans la *Politique du Musée d'art...*, les artistes, les galeries et les collectionneurs sont les trois sources qui viennent en tête de liste⁵². À l'inverse, les tendances majeures quant aux sources des dons s'établissent comme suit: les collectionneurs (43%), les artistes (14%) et les galeries (11%). Le Musée énonce comme objectif la stimulation des dons provenant des grandes collections privées⁵³.

Sur le plan esthétique, il faut ajouter que la tendance chronologique des oeuvres achetées s'oriente vers celles produites après 1959, à 80%; suivent celles produites entre 1939 et 1959, à 11%, et avant 1939, à 5%. Pour ce qui est des dons la tendance se situe à 71% après 1959; suivent les oeuvres produites entre 1939-59, à 15%, et celles produites avant 1939, à 5%. Quant aux dons et achats réunis, la tendance va vers les oeuvres produites après 1960, à 77%; viennent ensuite les oeuvres produites entre 1939-59, à 12%, et avant 1939, à 5%. Il est spécifié par Fernande Saint-Martin, dans l'interview de 1975, que son Comité établit à 1940 la limite historique de production, sauf pour l'art international, dont la date peut reculer jusqu'à 1900⁵⁴. Quant à la *Politique du Musée d'art...*, elle situe le début de l'exercice de son mandat en 1939, au moment de la création de la Société d'art contemporain de Montréal, tout en considérant les oeuvres produites avant 1939 significatives dans le développement de l'art contemporain, en mettant cependant l'accent sur la production actuelle⁵⁵.

La prépondérance quant au médium acheté au cours de la période étudiée, on le répète, s'avère l'estampe (42%, édition et gravure comprises), suivie par la peinture à 17% et la photographie à 14%. Quant au don, la prépondérance du médium s'avère l'estampe (37%, édition et gravure comprises), suivie par la peinture à 20% et la photographie à 12%. On remarque donc que la sculpture vient en cinquième position (8%, achat et don compris) après le dessin et, du coup, on constate la difficulté persistante de la sculpture dans son rapport aux collections. L'intérêt des spécialistes de l'art pour l'installation, depuis le début des années 1980, par un effet d'association entre le langage installatif et l'objet sculptural, confère une forme de reconnaissance à la sculpture la visibilité dans les lieux d'exposition et le discours critique étant les principaux moteurs de cette reconnaissance. Par ailleurs, l'installation ne constitue que 1% de la collection. Elle s'infiltré difficilement dans les collections privées par absence de tradition de collection et, sur un autre plan, disent les commentateurs, faute d'espace physique. La question se pose à savoir si cette situation dans le lieu de la collection privée amène un retentissement dans l'attitude d'acquisition des décideurs composant les Comités, pour ce qui est de la collection muséale. Il y aura également lieu d'examiner le rapport prix-budget dans ces deux derniers cas.

Selon la *Politique du Musée d'art...*, ce n'est pas intentionnellement que la gravure se trouve privilégiée à travers la durée - on spécifie que l'attitude est déterminée par la nature modeste des budgets d'acquisition⁵⁶. La *Politique du Musée d'art...* déclare acquérir l'ensemble des disciplines artistiques⁵⁷, mais affirme rétrospectivement «s'intéresser» à la photographie du début du siècle à maintenant, depuis 1978, et à la vidéographie, depuis 1979⁵⁸. Dans l'interview de 1982, Louise Letocha, dans un bilan rétrospectif, dit avoir voulu combler la sous-représentation de la photographie et de la vidéographie dans la collection⁵⁹. Il en résulte que la photographie caractérise actuellement la collection, au début des années 1990, tout comme l'estampe caractérise la collection, surtout jusqu'au début des années 1980, la peinture se situant confortablement au centre.

On constate une cohérence entre les intentions générales formulées par les décideurs en matière de politiques, des directeurs aux administrateurs, et les résultats de cette analyse⁶⁰. Ce jeu se produit toujours selon plusieurs conjonctures atténuant la volonté et le pouvoir des décideurs: disponibilité des oeuvres, budgets, politique, socio-économie et dynamique des consensus chez les décideurs (conservateurs/Comités consultatifs), etc.

Si la collection se singularise par la place prépondérante des disciplines gravure/photographie, elle se singularise également par des dominantes esthétiques selon des courants et des artistes qui, pour quelques-uns, les font et qui, pour quelques autres, s'y greffent. L'examen de la morphologie esthétique de la collection selon les courants esthétiques dominants des oeuvres et les artistes principaux fait surgir la tendance gestuelle abstraite, tous mouvements et productions isolés compris, comme tendance dominante d'acquisition (achat et don) pendant toute la durée de collectionnement, parfois avec beaucoup moins d'insistance, mais à travers une constance jamais démentie. Le mouvement automatiste se trouve le plus confirmé par la représentation des oeuvres de l'ensemble de ses adhérents et, par surcroît, par celles de son principal initiateur, Paul-Émile Borduas, qui fournit le nombre le plus élevé d'oeuvres dans la collection pour un seul artiste, soit 97. La tendance géométrique abstraite, plasticisme et productions isolées compris, s'avère la deuxième tendance formelle marquant la collection, sous les modes de l'achat et du don, en nombre et en constance dans la durée. Elle est représentée principalement par le mouvement plasticien, dont les deux artistes dominants dans la collection sont Guido Molinari (25 oeuvres - 7 peintures, 2 sculptures, 1 dessin et 15 gravures) et Claude Tousignant (26 oeuvres - 9 peintures, 14 gravures, 2 dessins et 1 aquarelle). Le troisième courant faisant tendance est le pop art, achats et dons compris. Il s'échelonne avec constance sur toute la durée d'acquisition et comprend des artistes québécois et américains avec une dominante québécoise. Pierre Ayot (fig.3) (14 oeuvres, toutes des gravures, sauf une oeuvre collective - techniques mixtes) figure comme étant l'artiste dont les oeuvres relevant de l'esthétique pop prédominent dans la collection. Confirmés par le temps ces trois courants - automa-



fig.5 Betty Goodwin, *Red Sea*, 1984,
pastel à l'huile, pastel, huile et fusain sur
papier, 305 x 213 cm, MACM, don 1988.

tisme, plasticisme et pop art - s'imposent déjà dans la jeune histoire de l'art québécois, histoire alimentée par les matériaux de la collection muséale.

Les courants très récents ne constituent pas, à ce moment, une tendance d'acquisition. Par ailleurs, parmi les artistes produisant dans l'ensemble des systèmes esthétiques de l'art conceptuel, supports-surfaces, le postminimalisme et les recherches de la postmodernité, les signatures les plus représentées sont celles de Roland Poulin (fig.4) (16 dessins et 3 sculptures: 19 oeuvres- toutes par achat) et de Betty Goodwin (fig.5) (14 estampes, 1 peinture, 3 dessins et 1 collage: 16 - sur les 19 oeuvres de l'artiste dans la collection, 3 relèvent de la nouvelle figuration - 16 par achat et 3 par don). Si ces deux artistes contribuent à introduire une tendance dans l'organisation formelle actuelle, ce phénomène ne se réduit pas à un nombre, même si leur représentativité domine quantitativement, mais s'appréhende tout autant par le poids de leur visibilité sociale dans le champ artistique. Si, dans la sphère photographique, comme tendance d'acquisition, on retrouve une prédominance d'artistes internationaux entrés dans l'histoire, tel Laszlo Moholy-Nagy (fig.6) (32 oeuvres), on retrouve également des dominantes chez les artistes actuels, dont le Québécois Serge Clément (21 oeuvres), lorsque ses travaux sont les plus représentés parmi du temps contemporain.

L'étude du caractère socioprofessionnel du réseau de décideurs du Musée en matière d'acquisition permet de dégager deux pôles principaux, l'un adoptant la forme d'une intellectualisation de l'ensemble des réseaux décisionnels, phénomène le plus marqué au cours des directions de Fernande Saint-Martin et de Louise Letocha, l'autre adoptant la forme d'une techno-bureaucratization des réseaux, dont la manifestation majeure se produit au cours de la direction de Marcel Brisebois. La configuration intellectuelle des Comités consultatifs donne lieu à une représentativité composée de spécialistes de l'art issus des sphères du savoir artistique, professeurs d'histoire de l'art, critiques d'art et artistes et connaisseurs d'art - collectionneurs, tandis que la configuration techno-bureaucratique s'axe sur un regroupement de membres, autant des conseils d'administration que des Comités consultatifs, dont les fonctions découlent en majorité des activités professionnelles reliées à l'administration, la gestion et l'économie. On constate par ailleurs que, pour plusieurs de ces spécialistes, le caractère socioprofessionnel de gestionnaire se trouve mitigé par leur rôle et leur expertise de collectionneur. Un troisième courant professionnel traverse cette bipolarité, ses membres étant issus du champ de la communication (radio, télévision, journalisme et relations publiques). On voit s'élaborer également, dans la durée le réseau interne de spécialistes de l'art formé des conservateurs du Musée, desquels les propositions d'acquisitions, reliées au savoir esthétique, émanent à l'origine. On constate principalement que les réseaux de spécialistes de l'art s'intéressent autant à l'élaboration d'une assise historique de la collection qu'à l'introduction de courants formels contemporains et de disciplines inexistantes dans la collection, telles la photographie et la vidéographie. On constate également que les

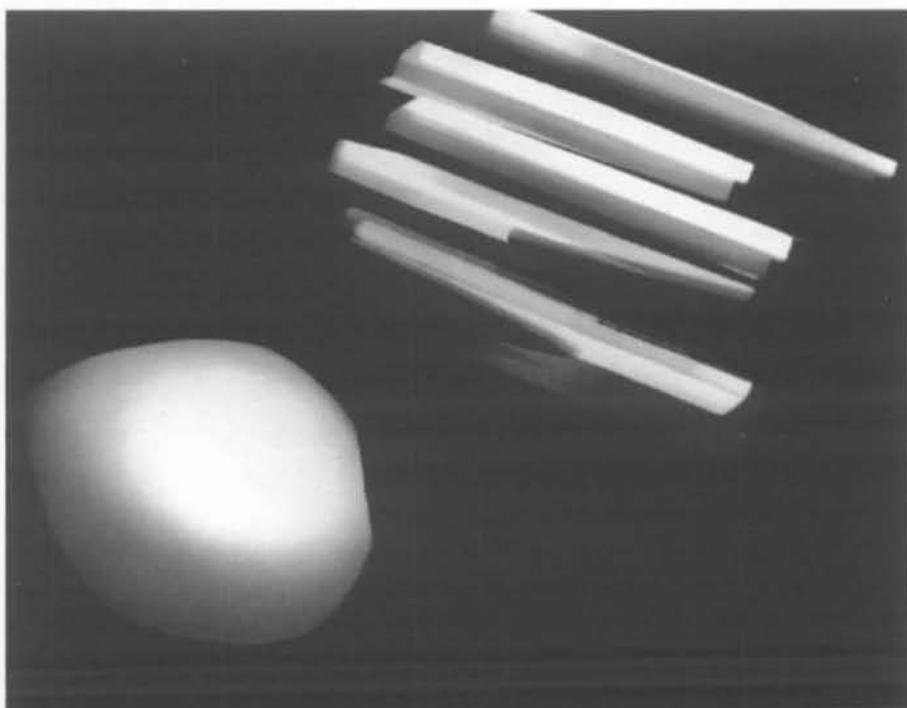


fig.6 Laszlo Moholy-Nagy, Sans titre, n.d., photogramme, 29/50, 18 x 24 cm, MACM, achat 1981.

réseaux caractérisés par les gestionnaires spécialisés mettent l'accent sur l'achat d'œuvres contemporaines et continuent de privilégier les disciplines photographiques et vidéographiques à un point tel que la photographie procure une nouvelle identité à la collection, à l'instar de l'effet produit par l'estampe.

Cette étude, par extension, constitue un bilan de la morphologie de la collection du Musée, élaborée jusqu'à sa relocalisation au centre-ville, dans des conditions budgétaires, physiques et géographiques difficiles.

La collection et l'histoire de l'art

Tel se dessine, succinctement, le patrimoine artistique, historique et contemporain, que différents acteurs en interaction élaborent à partir des propositions plastiques des artistes à divers temps de la formation de la collection. Le Musée donne lieu, par la sélection, l'archivage et le rassemblement des objets, à une collection qui constitue un pan de l'histoire de l'art au Québec, histoire constituée au Québec et, qui englobe en priorité l'art québécois et ensuite l'art international. Jean-Marc Poinot affirme que si le musée «fonde l'histoire de l'art» en conférant «à l'objet

une dimension historique», par effet de circularité, cette dimension historique «elle-même institue l'Archive⁶¹» (ou la collection). Il explique que le musée n'assigne pas à l'objet d'art une «dimension esthétique», laquelle préexiste à son entrée au musée, mais une «dimension historique⁶²».

L'exposition et la confirmation historique

Considérés sous l'angle historique, les objets de la collection, en adoptant le statut de documents, doivent, afin d'être associés à la cognition, effectuer le passage vers la visibilité. L'exposition est à l'objet ce que le livre est au texte ou l'exposition est à la pensée plastique ce que le livre est aux autres formes de pensée, incluant la pensée mathématique. Autrement dit, l'exposition rend effectives les dimensions historique et esthétique de l'objet archivé. La spécificité plastique intrinsèque de l'objet avant son insertion dans la collection se trouve concrétisée par l'exposition⁶³. Poinsoy affirme encore: «L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient⁶⁴». Le Musée d'art contemporain de Montréal constitue, par sa collection, un patrimoine et une histoire de l'art. Toutefois, ce patrimoine est porteur d'un discours matérialisé dans l'objet esthétique⁶⁵. Afin d'éviter la réification par l'acte de muséification (idée souvent proposée par des théoriciens de la muséologie), le discours plastique contenu dans l'objet archivé doit être diffusé. Le catalogue devient un support important à la concrétisation du discours historique de la collection. Si la collection donne lieu à une histoire de l'art, cette structure d'«écriture» de l'histoire demeure muette et occultée aussi longtemps qu'elle n'accède pas à la visibilité par l'exposition. On considère, dans le cadre de cette recherche portant sur la collection, que l'inclusion de la pertinence de l'exposition quant au processus d'historicisation des formes, procure une finalité à l'idée de la collection.

Le Musée d'art contemporain de Montréal crée donc en 1992, à l'heure de l'inauguration de ses nouveaux espaces au centre-ville, par son exposition «La collection: tableau inaugural», l'événement qui procure la finalité d'une histoire de l'art comportant la singularité du système muséal qui la crée: un rassemblement d'objets visuels sélectionnés et archivés. Le Musée, on le sait, en raison de circonstances géographiques, économiques et surtout physiques, ne peut exposer que de façon fort parcellaire sa collection avant plus de vingt-cinq années de classement. L'exposition de la collection permanente du Musée, événement qu'on souhaite constant dans le futur, produit le double événement du discours de l'art et de l'histoire de l'art⁶⁶. Le système muséal de transmission du savoir procède singulièrement, on l'a vu, mais s'avère susceptible d'atteindre des zones cognitives difficilement accessibles autrement que par les formes. La collection, vue ainsi, en outre de produire un patrimoine et une histoire de l'art, adopte un statut d'archives des formes.

JOCELYNE CONNOLLY

Montréal

Notes

- 1 Un abrégé sous le titre Jocelyne CONNOLLY, «Le Musée d'art contemporain de Montréal, Sociologie de la collection» dans *Etc Montreal*, n° 24, 15 nov.-15 fév. 1994, p.6-14. Le contenu provient essentiellement de notre mémoire de maîtrise en études des arts, *Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, déposé à l'Université du Québec à Montréal, en décembre 1992. Nous tenons à remercier les professeurs Mme Francine Couture et M. Laurier Lacroix qui ont respectivement dirigé et codirigé cette recherche. La banque de données informatisée sur la collection a été fournie à l'auteure par Monique Gauthier, archiviste de la collection, MACM, juillet 1992. Les documents suivants ont également été fournis à l'auteure par le MACM: *Liste des conservateurs, 1965-1992*, 2 juin 1992; *Liste des directeurs, 1964-1991*, juin 1992; *Liste des membres des Comités consultatifs d'acquisition, 1964-1965 à 1989-1990*, juin 1992. Un schéma des courants esthétiques dominants dans la collection apparaît dans le mémoire, p.97-112. La norme neutre du masculin est utilisée dans ce texte.
- 2 Renseignement communiqué à l'auteure par Léo Rosshandler, juin 1991.
- 3 Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Série «Art, Histoire, Société», 1988.
- 4 Pierre BOURDIEU, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, n° 246, 1966, p.865.
- 5 *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1989 et 1990.
- 6 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, conservatrice en chef, le 6 juillet 1992.
- 7 *Politique du Musée d'art...*, p.18.
- 8 Document «Musée d'art contemporain de Montréal, Conservateurs 1965-1992», fourni par Michelle Gauthier, responsable de la Médiathèque, le 2 juin 1992.
- 9 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, le 6 juillet 1992.
- 10 *Politique du Musée d'art...*, p.18.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*
- 14 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, le 6 juillet 1992.
- 15 Les documents suivants sont consultés pour la préparation du schéma des courants esthétiques: Serge ALLAIRE, «Le pop au Québec: Claude Jasmin - un parti pris», dans Francine Couture (réd.), *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991, p.51-69; Pierre CABANNE, *Dictionnaire international des arts*, tomes I-III, Paris, Bordas, 1975; Mathilde Ferrer (réd.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989; *Le monde selon Graff 1966-1986*, sous la direction de Pierre Ayot et de Madeleine Forcier, Montréal, Éditions Graff, 1987; Louise LETOCHA, «Une figure déniée», dans Francine Couture (réd.), *Mises en scène de l'avant garde*, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, printemps 1987, p.47-53; Guy ROBERT, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, France-Amérique, 1985; les catalogues *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985; *La collection: tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992; *Les vingt ans du Musée. À travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985.
- 16 Sans imaginer le musée d'art dépourvu de ses objets, il est pertinent de les considérer, sur le

plan de la recherche, tel que le soutient Bernard DELOCHE dans *Muséologica. Contradictions et logique du musée*, Paris, Vrin, 1985, comme «centre de diffusion des formes» (p.10) et que «les nouveaux supports (films, photothèques, bandes magnétiques et banques de données, etc.) qui sont entrés au musée durant ces vingt dernières années renouvellent complètement le rôle du musée, sa fonction de mémoire et son utilisation» (p.46). Cela dit, ajoutons que si cet arsenal technique répond aux attentes des divers chercheurs du champ de l'esthétique, il ne peut remplir complètement la fonction de diffusion des formes, par exemple auprès du public (large, restreint, voire spécialisé). Néanmoins, si la vue de l'objet s'avère le moyen le plus adéquat de transmission de la connaissance plastique, encore faut-il que le musée procède à une sélection des objets à montrer, afin de tendre à condenser les éléments cognitifs à transmettre.

- 17 Québec, Ministère des Affaires culturelles, *Livre blanc*, s.l. 1965, 258 p.
- 18 Voir à ce sujet, Coll., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p.691-720: «Les changements qui se produisent à compter de 1960 dans la littérature et les arts sont spectaculaires et extrêmement rapides. Ils concernent globalement toute la situation faite à la culture dans la société québécoise» (p.691).
- 19 Guy ROBERT, «Musée d'art moderne», *Maintenant*, n° 37, janvier 1965, p.32.
- 20 Pour toutes les informations quantitatives de cette synthèse, se référer aux tableaux de l'article de CONNOLLY, n.1, p.11-14.
- 21 *Politique du Musée d'art...*, p.4.
- 22 Gilles HÉNAULT, «L'art contemporain a son musée», *Culture vivante*, n° 10, août 1968, p.14. On convient maintenant que le milieu de l'art contemporain constate rapidement, à nouveau, l'incohérence de ces bâtiments et lieu pour réclamer une relocalisation du Musée au centre-ville dans un bâtiment mieux adapté à la conservation et à l'exposition de sa collection.
- 23 Louise LETOCHA, «Henri Barras, directeur par intérim du Musée d'art contemporain», *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, inédit, s.d., chap. 3, p.1-6.
- 24 Louise LETOCHA, «Le Musée d'art contemporain sous la direction de Fernande Saint-Martin», *Ibid.*, chap. 4, p.1.
- 25 Gilles TOUPIN, «Un musée à la recherche de ses moyens. Une interview avec Fernande Saint-Martin», *La Presse* (Montréal), 5 juillet 1975, p.D-16.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 Gilles TOUPIN, «La crise des musées de Montréal», *La Presse* (Montréal), 13 mai 1978, p.D-1.
- 31 Carol DOYON, «Le Comité d'acquisition du MAC s'inquiète», *Le Devoir* (Montréal), 14 juillet 1979, p.16. Dans une lettre ouverte au ministère des Affaires culturelles du Québec, M. Denis Vaugeois, Carol Doyon est chargée par le Comité d'acquisition d'alerter le ministère sur la question budgétaire déficiente: 187 100 \$.
- 32 Léo ROSSHANDLER, «Les acquisitions des musées», *Le Devoir* (Montréal), 24 juillet 1979, p.4.
- 33 Jean TOURANGEAU, «Louise Letocha. Il y a une incompréhension des intellectuels au Ministère», *La Presse* (Montréal), 10 juillet 1982, p.C-17.
- 34 *Ibid.*
- 35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Josée BÉLISLE, «L'essor de l'estampe québécoise: quelques repères essentiels», *La Collection: tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p.169.

38 Manon BLANCHETTE, dans le chapitre, «La vidéo. Poétiser la matière et la troquer contre l'histoire», *Ibid.*, p.465, souligne que «l'abondante production [vidéographique] québécoise et internationale présente l'avantage de se vendre à des prix très accessibles, autant pour les institutions muséologiques, qui peuvent ainsi diversifier l'éventail de leur collection, que pour les particuliers, qui représentent d'ailleurs un marché à développer».

39 Jocelyne LEPAGE, «André Ménard, directeur intérimaire du MAC. Vers une démocratisation du Musée», *La Presse* (Montréal), 28 janvier 1984, p.E-2.

40 Vera ZOLBERG, «Le Musée d'art contemporain américain: des optiques contradictoires», *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, p.446.

41 Marcel BRISEBOIS, «Rapport du directeur général», *Rapport d'activités 1987-1988*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, p.7.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 *Politique du Musée d'art...*, p.4.

45 *Ibid.*, p.3.

46 *Ibid.*, p.6.

47 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, conservatrice en chef, le 6 juillet 1992.

48 *Politique du Musée d'art...*, p.12.

49 ROBERT, «Musée d'art...», p.32.

50 TOUPIN, «Un musée...», p.16.

51 *Politique du Musée d'art...*, p.11.

52 *Ibid.*, p.15.

53 *Ibid.*, p.13.

54 TOUPIN, *loc. cit.*, p.16.

55 *Politique du Musée d'art...*, p.11-12.

56 *Ibid.*, p.4.

57 *Ibid.*, p.12.

58 *Ibid.*, p.4.

59 TOURANGEAU, «Louise Letocha...», p.C-17.

60 Vu l'inégalité, dans la documentation disponible, quant aux déclarations des directeurs avant l'adoption de la *Politique du Musée d'art...*, en 1987-88, il faut considérer l'existence d'intentions additionnelles non soulevées ici.

61 Jean-Marc POINSOT, «La transformation du Musée à l'ère de l'art exposé», *Traverses*, n° 36, Paris, janvier 1986, p.42.

62 *Ibid.*

63 On prend ici conscience de l'autonomie relative de l'oeuvre d'art, notion proposée par Pierre

BOURDIEU, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, Paris, n° 246.

64 Jean-Marc POINSOT, «Quand l'oeuvre a lieu», *Parachute*, n° 46, mars, avril, mai 1987, p.74.

65 Dans le sens francastélien: «Mêlant des éléments de réalité choisis dans le perçu immédiat avec des éléments tirés des traditions imaginaires de l'individu ou de la société, l'artiste utilise les techniques pour informer une matière. Il crée ainsi des objets pour permettre à la société de prendre conscience d'elle-même et de communiquer à d'autres ses hypothèses». Pierre FRANCASTEL, *La réalité figurative: élément structurel de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, coll., Médiations, 1965, p.23.

66 Jean-Marc POINSOT, «Quand l'oeuvre...». L'auteur tente de rallier la notion de forme à celle de l'institution, proposition qui se montre particulièrement pertinente dans le cas de l'objet muséifié par le biais de la collection muséale (p.73).

Résumé

THE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

Decision-makers and the socio-aesthetic tendencies of the collection

This sociological study first defines the socio-professional profile of the network of decision-makers at the *Musée d'art contemporain de Montréal* regarding its acquisition policy; secondly, it produces an analysis of the museum collection with a view to determining the socio-aesthetic morphology of the collection; and thirdly, it establishes a relationship between the two. Finally, I examine the collection as art-historical materials and as an archive of the institution. Since the value and market price of the works in the MACM collection have not been disclosed by the institution, economic factors do not enter into this analysis. The study constitutes an open-ended information base to encourage future research in museology.

The museum was founded in 1964 in the social context of the Quiet Revolution of the 1960's and in response to the lack of institutions dealing with the contemporary art scene in Québec. It was the only museum of contemporary art in Québec, or indeed in the whole of Canada. However, the organization did not acquire the space and geographical location it needed to adequately fulfil its role until over twenty-five years after it was founded. This research covers the period from 1964 to June 1991, when the indexing of the collection was completed. It also only describes the MACM holdings before the former Lavalin collection (1300 works) was added in 1992.

The decision-makers who play a role in the museum's acquisitions – direc-

tors, board members, curators and acquisition advisory committee members – form a “network of cooperation” (to use a term defined in the theoretical work of sociologist Howard S. Becker). By their professional attributes and “position” (Bourdieu’s concept) in the art world and various professional circles, they helped determine the distinctive flavour of the decision-making networks.

The museum was headed in turn by Guy Robert (June 1964 – February 1966), Gilles Hénault (March 1966 – March 1971), Henri Barras (March 1971 – December 1972), Fernande Saint-Martin (December 1972 – September 1977), Louise Letocha (September 1977 – July 1982) and André Ménard (July 1982 – November 1985). Marcel Brisebois, the current director, was in place during the period of the research (December 1985 – June 1991, when the study was completed). On June 30, 1991, the museum’s collection comprised 3173 works by 991 artists.

In accordance with the objectives of the research, the socio-aesthetic trends of the collection can be characterized by using the following criteria: on the level of social morphology, the age, gender and nationality of the artist, and the means of acquiring the works are examined. On the level of aesthetic morphology, criteria such as the date of production, media, dominant aesthetic trends and the principal artists responsible for such trends are considered.

The study highlights the strong polarity in the socio-professional nature of the acquisition policy decision-makers throughout the collection period. One position is formed by art specialists (art historians, professors, critics, artists and collectors); the other by specialized managers, most of whom are from law, business, government and communications. In the latter group, some members hold the dual status of manager and collector. The first trend led to an intellectual approach by acquisition advisory committees, which reached its peak during the terms of Fernande Saint-Martin (December 1972 – September 1977) and Louise Letocha (September 1977 – July 1982). The second trend began under André Ménard (July 1982 – November 1985) and culminated when the acquisition advisory committees adopted a techno-bureaucratic approach under Marcel Brisebois (December 1985 – June 1991). The introduction of a new administrative structure through the institution’s Board of Directors has tended to consolidate the techno-bureaucratic nature of the decision-making apparatus. This derives from both the presence of the Chairman of the Board at the deliberations of the advisory committee and the ratifying authority of the Board of Directors. In contrast, the museum’s curators have reinforced the intellectual tendency, since they have the power to propose works to the advisory committee.

The intellectualization of the decision-making process begun by Saint-Martin and Letocha on the scholarly and aesthetic profile of the decision-making network, has contributed to the historical, academic and didactic value of the collection. Their interest in securing historically seminal works of recent modernity

for the contemporary collection is an attitude typical of the scholar. The network consisting of art specialists was concerned with consolidating particular trends in contemporary Québec art and pop art, while at the same time showing interest in American and French (neo-realism) schools. The emphasis on pop art is the defining feature and most striking illustration of the contemporaneity of the museum's collection. The art specialist network also introduced disciplines previously absent from the collection: photography and video.

Under André Ménard and Marcel Brisebois and boards of directors dominated by managers, the purchase acquisition policy emphasized contemporary works, but ignored the trends that formed the historical background of modernity. There was a tendency to acquire objects which had been recognized primarily by critics within a limited market-place. The techno-bureaucrats also showed a preference for photography and video, an attitude which had begun under Louise Letocha. Through gifts (the predominant acquisition mode of the techno-bureaucratic pole), works from both historical and contemporary schools were acquired. Although difficult to measure, there was also the effect produced by curators on advisory committees made up mainly of managers. The curatorial staff represents the socio-professional axis of the decision-making network.

If we consider the collection without taking aesthetic categorization by schools into account, our research shows that the collection consists of a large majority of contemporary objects (77%, purchases and gifts together). Most of the works in the collection are by artists who are considered relatively mature, i.e. at least 35 years old at the time of acquisition (79%), and by men (84%). The Québec identity of the collection is affirmed by the fact that 65% of the artists are from Québec. Similarly, the largest percentage of work in the collection was produced in Québec. For example, Paul-Émile Borduas' 97 objects is the largest holding of a single artist. The social identity of the collection, relating to the interaction of agents establishing the link between artist and museum, is characterized by a preponderance of galleries (41%) for purchases and collectors (43%) for gifts. The MACM collection stands out because of its high concentration of prints until the early 1980's (40%) when it was somewhat supplanted by photographs (purchases) in the 1980s and early 1990's (12%). This concentration can be explained by both the strong presence of these media in Québec at the time of acquisition and their comparatively low price, which may also reflect the museum's meagre acquisition budget.

As of 1991, the historical identity of the collection, from an aesthetic standpoint, is dominated by action painting (*automatisme*) and geometric abstraction (*plasticisme*). The former is best represented by Borduas and the latter primarily by Guido Molinari (25 works) and Claude Tousignant (26 works). The pop school reflects the most firmly established contemporary artistic statements, including both Québec and American artists, as well as representatives of French neo-real-

ism. Work by the Québec printmaker, Pierre Ayot (14) is the most prevalent example of pop art. However, recent tendencies do not figure in any acquisition trend at the moment. Among the artists working in conceptual art, "supports-surfaces," postminimalism and postmodern experimentation, the most widely represented are Betty Goodwin (19 works) and Roland Poulin (16 drawings and three sculptures, all purchases). This statistic is not simply a matter of numbers, but can be perceived equally in light of their visibility in the art world. In photography, we find a predominance of international artists of the past, such as Laszlo Moholy-Nagy (32 works), while the Quebecer, Serge Clément (21 works), is the most strongly represented from the contemporary period.

This study is a brief review of the historical and contemporary artistic heritage that has been assembled at the MACM by various interacting agents during the formation of its collection from 1964 to 1991.

Translation: Mary Plaice

* My summary of this article and tables of quantitative data from this survey were published with the title "Le Musée d'art contemporain de Montréal, Sociologie de la collection," in *Essai Montréal*, No. 24, 15 Nov. -15 Feb. 1994, p.6-14. The content derives mainly from the author's Master's thesis in art history, *Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, submitted to the Université du Québec à Montréal in December 1992.

UN ÉTAT DE LA DIFFUSION DES ARTS VISUELS À MONTRÉAL

Les années cinquante: lieux et chronologie

Ce texte, issu d'une recherche sur la Galerie Agnès Lefort¹, ne devait être au départ qu'un document de travail, mais il a été tant et si bien augmenté et retouché en cours de route, que nous avons finalement cru bon de le publier. Que la recherche sur une galerie particulière accouche d'un tel document découle en fait de deux nécessités. Premièrement, il fallait préciser ce qui s'était fait chez Lefort, c'est-à-dire: quels artistes elle avait exposés, quand et lesquelles de leurs oeuvres. Et deuxièmement, il importait d'évaluer la portée de son intervention sur le milieu montréalais, plus précisément, en quoi et comment cette galerie avait contribué à modifier la situation de la diffusion des arts visuels à Montréal, au cours de la période étudiée. Pour cela, un simple relevé des expositions chez Lefort ne pouvait suffire, il fallait dresser un portrait d'ensemble de toute la décennie, comprenant l'inventaire des galeries et une chronologie des expositions. On sait que le peintre Agnès Lefort ouvrit sa galerie en octobre 1950 et la dirigea jusqu'au moment où l'entreprise fut vendue à Mira Godard, à l'été 1961. Cette période de onze ans a donc déterminé le cadre temporel de la recherche et la grande région de Montréal, lieu d'activité de la galerie, son cadre spatial. Aussi, comme Lefort avait exposé en priorité des artistes canadiens contemporains et, de façon secondaire, l'art européen moderne, ces seules catégories ont été retenues dans notre propre relevé des expositions.

Quelques mots sur la recherche. Nous avons d'abord fouillé les «Dossiers des expositions», provenant de l'ancienne École des Beaux-Arts de Montréal. Ceux-ci nous ont fourni, sous forme de coupures de presse, une importante documentation sur les expositions et galeries de la métropole, d'où a été tiré un premier relevé général des expositions². À l'étape suivante, la consultation de journaux microfilmés a permis de parachever cet inventaire. La chronologie qui en a résulté, et dont vous trouverez une première partie dans ces pages (le texte entier était, en effet, trop volumineux pour faire l'objet d'un seul article) ne vous est évidemment pas proposée comme le relevé «complet et définitif» des expositions d'art moderne tenues à Montréal, de 1950 à 1961. Elle propose *une* liste relativement exhaustive, mais qui n'inclut pas toutes les galeries, ni, fort probablement, toutes les expositions des galeries auxquelles nous nous sommes plus directement intéressée. Cela tient aux limites et circonstances mêmes de cette recherche. Le fait, par exemple, que nous ayons dépouillé surtout des journaux de langue française, en particulier *La Presse*, *L'Autorité*, *Le Haut-Parleur*, *Le Petit Journal* et *Notre Temps*,

qui tous faisaient alors une couverture assez serrée des expositions en milieu francophone, nous a conduite à mettre au second plan certaines galeries anglophones, dont il était fait peu ou pas mention dans ces publications. C'est ce qui explique que les galeries West End et Watson soient très faiblement représentées et que Klinkhoff et la *Continental Gallery* ne le soient pas du tout. Pour combler cette lacune, il aurait fallu consacrer une même somme de travail aux journaux de langue anglaise, mais l'organisation de l'exposition nous imposait alors d'autres priorités. Notez bien que la presse anglophone n'a pas été mise de côté pour autant, bien au contraire. Nous avons puisé dans la chronique de Robert Ayre au *Montreal Star*, un peu moins dans *The Gazette*, surtout pendant la période où George Burgoyne était aux expositions, mais davantage après que Dorothy Pfeiffer l'eût remplacé, et très minimalement dans *The Herald* où C. Goodridge MacDonald signait une chronique artistique. Nous avons également consulté les revues *Canadian Art*, *Arts et Pensée* et *Vie des Arts*, de même que les dossiers des artistes de la galerie dans différentes institutions et tous les rapports annuels du MBAM touchant la période étudiée.

Voyons maintenant comment s'organise la chronologie. À l'intérieur d'une année, nous indiquons, non pas les dates précises de chaque exposition, mais simplement le ou les mois durant lesquels elle a été présentée. Une entrée sur deux mois signifie le chevauchement d'une exposition d'un mois à l'autre. Une entrée sur trois mois ou plus renvoie à une exposition de longue durée. Après la date, vient le nom du lieu, inscrit sous forme abrégée (voir la liste alphabétique des abréviations précédant la chronologie). Lorsque plusieurs expositions ont lieu de façon consécutive, dans un même endroit et au cours d'une même période, nous les distinguons en les faisant précéder d'un tiret. Les lieux que nous appelons «improvisés» (maisons privées, ateliers d'artistes, rues, parcs, restaurants, etc.) sont regroupés à la fin de chaque période sous le sigle *LI* et l'entrée de l'information inclut les adresses des différents lieux. Pour les expositions collectives, nous donnons si possible la liste de tous les exposants, en précisant l'initiale pour le prénom et le patronyme. Pour les petites expositions de groupes, ne posant pas de problème d'espace, les noms apparaissent en entier. Même chose pour les prénoms d'artistes moins connus, qui sont spécifiés dans la mesure de nos connaissances ou, le cas échéant, remplacés par un point d'interrogation. Une liste se terminant par «etc.» peut signifier que nous la savons incomplète ou que nous doutons qu'elle soit complète. Les contenus (peintures, dessins, sculptures, etc.) ne sont pas mentionnés, sauf exception et il y en a plusieurs. Les titres des expositions sont placés entre guillemets et écrits tels que trouvés (i.e. en français, en anglais ou dans les deux langues). L'information sur des lieux ou expositions est parfois tenue car nos sources pouvaient se montrer avares de précisions. Il ne fallait pas alourdir ce texte déjà long; néanmoins, partout où nous étions en mesure d'explicitier davantage, nous l'avons fait.

Dans la partie qui suit, nous vous présentons brièvement les galeries et lieux d'exposition qui étaient actifs de 1950 à 1955, leur origine, adresse(s), secteurs de spécialisation et autres détails pertinents. On trouvera, dans la deuxième partie de cet article (à paraître dans le prochain numéro de cette revue) une description des galeries qui ont été créées après 1955.

Rappelons, en terminant, que cet inventaire des lieux et expositions a été entrepris en vue d'y voir un peu plus clair dans l'histoire d'une décennie qui, somme toute, aura été fertile en événements et propice au développement d'un réseau de diffusion des arts visuels à Montréal. Notre but, en le publiant, est de le faire servir à d'autres recherches et de contribuer, ainsi, à une meilleure compréhension des mutations qui se sont opérées dans le milieu des galeries montréalaises, au cours des années cinquante.

HÉLÈNE SICOTTE
Montréal

Résumé

DISSEMINATION OF THE VISUAL ARTS IN MONTRÉAL

The Nineteen Fifties - Locations and Chronology

This article grew out of research for an exhibition on the *Galerie Agnès Lefort*, to take place in spring 1996 at the Leonard Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal. Thus it was initially intended to be merely a working document. However, it has been subsequently expanded and revised to such an extent that it can exist in its own right. The extension of a study of a single gallery to such a general review involved two stages. First, one has to specify what Lefort achieved - the artists she had exhibited, the dates and the choice of works. And second, it was important to assess the impact of her activity on the Montréal community, specifically in what ways the gallery had contributed to changing the dissemination of visual arts in Montréal over the period concerned. Simply listing the exhi-

bitions held at the *Galerie Lefort* would not have been sufficient. It was necessary to survey the whole decade, including an inventory of galleries and a chronology of the exhibitions.

The painter Agnès Lefort opened her gallery in October 1950 and ran it until it was sold to Mira Godard in the summer of 1961. This eleven-year period was the temporal framework of our research, and the greater Montréal area where the gallery was located, determined its spatial limits. As well, since Lefort primarily exhibited contemporary Canadian artists with modern European art as a secondary interest, I have confined myself to these two categories in our own enquiry.

A few words regarding the research. First, I searched the exhibition files at the former *École des Beaux-Arts de Montréal*.^{*} Press clippings provided a substantial body of reference material about exhibitions and galleries in the city, on which I based the first general listing. I then consulted microform newspaper files to complete the inventory. The resulting chronology, part of which can be found in these pages (the full document was too large to be covered in a single article) is obviously not presented as the complete, definitive record of modern art exhibitions held in Montréal between 1950 and 1961. It gives *one* fairly exhaustive list, but it does not include all the galleries, or even every exhibition held by the galleries with which I was more directly concerned. This stemmed from the limits and circumstances of the research. For instance, I concentrated on the French-language press, *La Presse*, *L'Autorité*, *Le Haut-Parleur*, *Le Petit Journal* and *Notre Temps*, which all gave fairly close coverage of exhibitions in the French community; and thus relegated certain English galleries to a less prominent position, as there was little mention of them in these publications. The West End and Watson galleries are therefore poorly represented, and the Klinkhoff and the Continental Gallery are not included at all. To compensate I would have had to devote as much effort to the English-language press but, at the time, organizing the exhibition dictated other priorities. However, the English press was not altogether neglected - on the contrary. I drew on Robert Ayre's column in the *Montreal Star*, consulted *The Gazette* somewhat less, particularly while George Burgoyne was in charge, but rather more when Dorothy Pfeiffer had replaced him, and *The Herald*, in which C. Goodridge MacDonald wrote an art column, very little. I also examined *Canadian Art*, *Arts et Pensée* and *Vie des Arts*, as well as the files on the Lefort gallery's artists in various institutions and all the MMFA annual reports for the period.

Let us take a look at the organization of the chronology. For each year we show, not the exact dates of an exhibition, but simply the month or months it was held. Two-month entries indicate that an exhibition ran for more than one month. Three-month or longer entries refer to long-term exhibitions. After the date we give the name of the location, in shortened form (see the alphabetical list of abbreviations that precedes the chronology). When several exhibitions were held consecutively in the same location and during the same period, they are distinguished

by a dash (-). The locations we refer to as "improvised" (private homes, artists' studios, streets, parks, restaurants, etc.) are detailed at the end of each period with the indication *LI* and include information such as the addresses of the various sites. For group shows, if possible, we list all the exhibitors, generally with family name and initial of the given name. For small groups, when there is no space problem, names appear in full. This is also the case for the first names of lesser-known artists, which are specified when we know them, or replaced by a question mark. If the list ends with "etc.," we know or suspect it is incomplete. The content (paintings, drawings, sculptures, etc.) is not generally mentioned, but there are a number of exceptions. The exhibition titles are shown in quotation marks and given as found (i.e. in French, in English, or in both). Information about locations or exhibitions is occasionally meagre because the sources provided scanty detail. We had to avoid making the already lengthy text too unwieldy; nevertheless, whenever we were able to provide further particulars, we did so.

The next section is a brief presentation of the galleries and exhibition areas that were active between 1950 and 1955. The second part of this article, to be published in the next issue of *The Journal*, describes the galleries established after 1955. In conclusion, it should be noted that this inventory of locations and exhibitions was undertaken to shed a little more light on the history of a decade prolific in events and conducive to the development of a dissemination network for the visual arts in Montréal. Our purpose in publishing is to foster further research and thereby contribute to a better understanding of the transformations that took place in Montréal's art gallery scene during the nineteen-fifties.

Translation: Mary Plaice

**These documents, which are a veritable gold mine for anyone interested in the 1950's, were compiled under the supervision of Mlle Lucille Ouimet, Director of the Bibliothèque de L'ÉBAM. They can be consulted on request at the Bibliothèque des arts de l'UQAM. I am most grateful to Mme Lise Dubois for her help in locating these materials.*

Notes brèves sur quelques galeries et lieux d'exposition

Arts Club

Dans ses belles heures des années vingt et trente, ce cercle privé avait exposé plusieurs artistes associés aux courants modernes de l'art canadien. On pense à Lawren Harris, Adrien Hébert, Liliás Torrance¹, Newton, Prudence Heward, Robert W. Pilot et Alexandre Bercovitch pour ne nommer qu'eux². Sans connaître tout le détail de ses installations, nous savons qu'il déménagea du 1434, rue Sainte-Catherine Ouest, en 1936, pour venir s'établir au 2027, rue Victoria. C'est là que nous le retrouvons, dans les années cinquante, alors qu'il propose un programme d'expositions fidèle, certes, à l'orientation antérieure, favorisant une certaine modernité, mais qui, dans ce nouveau contexte, le relègue à une position beaucoup plus conservatrice.

Association des Amis de l'Art

Cette société sans but lucratif, fondée en 1942 par Mme Aline Perrier³, visait à «cultiver la connaissance du beau chez les jeunes». L'association présidait à l'organisation de spectacles, d'expositions, de cours d'art et de concerts, en plus de distribuer des bourses d'études par voie de concours artistiques⁴. En 1950, elle institua son propre «Salon d'automne» qui donna lieu, un an plus tard, à l'ouverture d'un «Salon du printemps». Toutes ces expositions avaient lieu au secrétariat de l'association, au 3815, rue Calixa-Lavallée. Elles cessèrent en 1952 et la société fut

dissoute, l'année suivante, pour être remplacée par la Fondation des Amis de l'Art, qui s'occupa surtout de l'octroi de bourses d'études⁵.

Association des hommes d'affaires du Nord

Cette association, dont le nom s'inspirait de sa situation géographique (son siège social était situé dans le nord de la ville, plus précisément au 950, rue Jean-Talon Est) voulait aider les jeunes artistes à se faire connaître. Elle accueillit donc ses premières expositions en 1953, puis, se dota, l'année suivante, d'un «Comité des arts» et affecta deux de ses salles à la tenue d'expositions de peinture, de céramique ou de photographie⁶. L'interruption des annonces, après avril 1955, semble indiquer la fin probable de la programmation vers cette même date.

Boutique (La)

Magasin d'artisanat situé au 5528, Côte-des-Neiges et dirigé, à l'époque, par le peintre Gabriel Fillion. Des expositions de peinture et de sculpture contemporaines y furent organisées au cours des années cinquante.

Centre d'art de Sainte-Adèle

Pauline Rochon créa d'abord une boutique d'artisanat canadien, à Sainte-Adèle, vers 1944. Cinq ans plus tard, elle mit sur pied, avec l'aide d'Agnès Lefort, le Centre d'art de Sainte-Adèle, qu'elle voulait un lieu d'éducation

fig.1 La Dominion Gallery, 1448, rue Sainte-Catherine dans les années 1940. (Photo: Dominion Gallery)



fig.2 La Dominion Gallery, vue de l'intérieur. (Photo: Dominion Gallery)



artistique. Durant la saison estivale, soit de juillet à septembre, il s'y offrait toute une série de cours allant de la céramique à la peinture, de la musique au ballet, en passant par l'art dramatique, le tissage, la couture et le français. Des présences sont à signaler parmi les artistes qui y ont enseigné, au fil des ans: Suzanne Duquet, Jacques de Tonnancour, Robert LaPalme, Agnès Lefort, Jean-Paul Mousseau et Alfred Pellan, tous associés aux activités de peinture. Louis Archambault, Marcel Barbeau, Sylvia Daoust et Robert Roussil dans les classes de sculpture. De même que: Jean Cartier, Gilles Derome, Pierre-Paul Riou et Claude Vermette dans les cours de céramique⁸. Des expositions y furent organisées occasionnellement, dont certaines par les soins d'Agnès Lefort.

Cercle universitaire

Cercle privé, fondé en 1918 par un groupe d'universitaires canadiens-français, dans le but de faciliter les contacts entre intellectuels canadiens, de même qu'avec leurs confrères étrangers. Le cercle fut d'abord logé dans l'immeuble Lajoie, rue Saint-Denis, en face de l'Université de Montréal, tout près du *Petit Journal*. En 1920, il s'installa dans la propriété de Sir Alexandre Lacoste, rue Saint-Hubert, d'où il déménagea, cinq ans plus tard, pour s'établir au 505, rue Sherbrooke Est, dans la maison de feu Sir Rodolphe Forget. Il y poursuivit ses activités sociales et culturelles jusqu'en 1965⁹. Son Cercle d'art, dirigé par Claude Janin, s'occupa de l'organisation des

expositions de peinture et de sculpture, qui furent tenues assez régulièrement depuis sa création, en 1947, jusqu'à sa dissolution en décembre 1952¹⁰.

Dominion Gallery

À sa création, en 1941, la *Dominion Gallery of Fine Arts* fut établie au 1448, rue Sainte-Catherine Ouest. L'année suivante, sa fondatrice, Mme Rose Millman, s'associait au D^r Max Stern, un amateur d'art et collectionneur récemment arrivé au Canada. Lui et sa femme, Iris, devinrent propriétaires de la galerie en 1947¹¹ (fig. 1 et 2). Durant les années quarante, Maurice Gagnon, qui y agissait comme conseiller, amena le D^r Stern à s'intéresser aux cercles d'artistes proches de John Lyman et de Paul-Émile Borduas. S'ensuivirent les expositions consacrées au groupe des Sagittaires, à Fernand Léger, à Paul-Émile Borduas et à la Société d'art contemporain, qui, toutes, marquent des moments importants dans l'histoire de cette galerie. En 1950, Max Stern déménagea son entreprise au 1438, rue Sherbrooke Ouest, dans un immeuble de trois étages, ouvrant sur huit salles d'exposition consacrées aux différents aspects de sa collection permanente: art québécois ancien, art contemporain canadien et art européen de toutes périodes, ainsi qu'aux expositions temporaires recouvrant sensiblement les mêmes domaines et périodes de spécialisation¹².

École des Hautes Études

Commerciales

Parmi les quelques expositions tenues dans l'ancien musée de cette école, au



fig.3 Agnès Lefort dans sa galerie du 1504, rue Sherbrooke Ouest, 1961. Sur les murs au fond, les tableaux de Monique Voyer et Colin Haworth et tout près de Lefort, deux huiles d'Eva Landori. (Photo: David Bier)

540, rue de la Gauchetière, signalons l'importante «Exposition de peinture canadienne» qui tint l'affiche en novembre 1955. Fruit d'une initiative de l'Association des étudiants en Sciences commerciales, co-présidée, à l'époque, par Rolande Sainte-Marie et Robert Parizeau, ce projet permit de rassembler près de deux cents objets d'art: peintures, sculptures, céramiques, émaux et pièces de joaillerie représentant des artistes du Québec, de l'Ontario, du Manitoba, de l'Alberta et de la Colombie-britannique¹³.

Galerie Agnès Lefort

Cette galerie, fondée en octobre 1950 par le peintre Agnès Lefort, s'installa tout d'abord non loin de l'Université

McGill; puis, en mai 1953, elle passa du 1028 au 1504, rue Sherbrooke Ouest (fig.3). Première galerie montréalaise officiellement consacrée à la «peinture et à la sculpture d'avant-garde»¹⁴, elle s'intéressa principalement aux nouvelles générations d'artistes et à ce qu'on appelait alors «la jeune peinture et sculpture canadiennes», tant abstraite que figurative. Elle sensibilisa également le public montréalais à l'art européen moderne et contemporain, en présentant, surtout à partir de 1954, des expositions annuelles de dessins et gravures, où se côtoyaient les noms d'artistes européens et canadiens. Vendue à Mira Godard, à l'été 1961, la galerie conservera son nom d'origine jusqu'à l'automne 1968¹⁵.

Galerie Antoine

Les Ateliers Antoine (en anglais: *Antoine's Art Repository*) furent créés, en mars 1936, par un certain Monsieur Antoine. En novembre 1949, la presse signalait une «première» exposition dans les ateliers du 950, square Victoria¹⁶. Un an plus tard, la fabrique de cadres et moulures fut relogée ailleurs afin de faire place à une galerie d'art. C'est là qu'eut lieu, en avril 1954, l'exposition «La matière chante», organisée par Claude Gauvreau¹⁷. Les programmations régulières comprenaient des expositions d'art européen, moderne et contemporain, et d'art canadien.

Galerie XII du MBAM

Les salles XII et XIII du Musée des beaux-arts étaient généralement réservées à de petites expositions temporaires. En janvier 1949, la série «Exhibitions of Contemporary Canadians» fut inaugurée dans la Galerie XII, sous la direction de Robert T. Davies. Se suivant aux deux semaines, ces expositions offraient une sélection d'oeuvres récentes de deux ou trois artistes. De 1950 à 1961, ce programme, à lui seul, fit se produire plus de deux cents artistes canadiens, principalement montréalais, dans l'enceinte du musée. Environ trente pour cent d'entre eux étaient francophones.

Galerie l'Actuelle

Cette galerie, fondée en juin 1955 par Guido Molinari et Fernande Saint-Martin, était consacrée exclusivement à l'art non-figuratif. Elle fut établie au

278, rue Sherbrooke Ouest et y demeura jusqu'à sa fermeture, en mai 1957¹⁸.

Galerie l'Art français

Créée en 1934, par Lucienne et Louis Lange, elle demeura longtemps à sa première adresse, au 370, rue Laurier Ouest. Elle afficha tout d'abord presque exclusivement des noms français puis, de plus en plus régulièrement, des artistes canadiens. Au cours des années cinquante, ses cimaises accueillirent, entre autres, des oeuvres de René Richard, Clarence Gagnon, Fleurimond Constantineau, Goodridge Roberts, Philip Surrey, Marc-Aurèle Fortin et Henri Masson.

Galerie Mont-Royal

Son propriétaire, le sculpteur Pierre Labrecque, inaugura cette galerie privée, au 1201, boulevard Mont-Royal, à Outremont, avec une exposition des oeuvres de son épouse, la peintre Nathalie Pervouchine. Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau assistaient au lancement qui eut lieu en mars 1953. La galerie opéra jusqu'en 1955¹⁹.

Librairie Tranquille

Henri Tranquille ouvrit son commerce sur la rue Ontario, vers 1938, avec sa propre collection de livres²⁰. En mai 1948, la librairie déménagea au 67, rue Sainte-Catherine Ouest. Pour la décoration intérieure, et afin de bien mettre en valeur les oeuvres du groupe *Prisme d'Yeux* qui devaient y être exposées, Tranquille s'en remit à Pellan, qui lui conseilla des murs blancs et des étagères bleues. De 1948 à 1953, la

librairie accueillit quelques expositions, mais de façon assez sporadique. Cette situation changea, en février 1954, lorsque fut inauguré un programme d'expositions collectives mensuelles (il y en aura onze en tout), qui devait se prolonger jusqu'en avril 1955²¹. C'est dans ce cadre que les Plasticiens firent leur première exposition de groupe et que fut créé le «Petit salon d'été», où débutèrent leurs réunions hebdomadaires²². D'autres libraires, comme Flammarion, Le Comptoir du Livre et *Classic's Bookshop* accueillirent, elles aussi, des expositions de peinture, mais aucune ne s'y consacra de façon aussi soutenue que la Librairie Tranquille²³. L'intérêt du libraire pour la jeune peinture explique, en bonne partie, cette activité, mais on peut penser, également, que la présence de Jean-Paul Mousseau (on sait qu'il y travailla pendant trois ans), ainsi que la collaboration d'autres commis libraires et amis, affiliés à certains cercles de jeunes artistes, furent propices à cette implication de la librairie sur le plan de la diffusion de l'art²⁴.

Lycée Pierre-Corneille

Au cours des années cinquante, cette école, située au 3619, rue Saint-Denis, prit quelques initiatives intéressantes dans le domaine des expositions d'art contemporain. La présence de Gilles Corbeil à la direction du lycée explique cette activité parallèle, ainsi que le choix d'exposants tels que John Lyman, Jean-Paul Mousseau, Paul-Émile Borduas et Fernand Leduc, tous présentés sur une base individuelle.

Musée de Granby

Ou Musée des beaux-arts de Granby. Nous savons peu de choses à son sujet, sinon qu'il était dirigé par Madame G. Picard et fut actif au moins jusqu'en 1955²⁵.

Musée des beaux-arts de Montréal

Outre les expositions à la Galerie XII et à la Galerie de l'Étable (présentée dans la deuxième partie de cet article), nous indiquons, dans la chronologie qui suit, tous les «Salons du printemps²⁶» et toutes les expositions d'art canadien et international, moderne et contemporain, qui eurent lieu durant la période étudiée au 1379, rue Sherbrooke Ouest, dans ce qu'on appelait, avant 1949, la «Galerie des arts» de l'*Art Association of Montreal*.

Restaurant l'Échourie

Ce restaurant²⁷, était situé au 54, avenue des Pins Ouest, non loin de l'École des Beaux-Arts de Montréal, d'où provenait sans doute une bonne part de sa clientèle. Son propriétaire, M. Georges Fogarty, originaire d'Europe de l'Est, avait des sympathies pour cette jeune faune artistique et pour la peinture et les arts en général. L'idée lui étant venue de faire de l'endroit un restaurant-galerie, il s'en remit alors à Jean-Paul Mousseau pour la décoration intérieure, à Ulysse Comtois pour l'enseignement et à Claude Vermette pour la conception et la réalisation de dessus de tables en céramique. Entre autres caractéristiques, l'espace possédait une grande surface de mur plein offrant de bonnes possibilités d'accrochage et une

excellente visibilité²⁸. On sait que Molinari fut responsable de la programmation, de juillet 1954 à mai 1955. Les expositions ne reprurent ensuite qu'en janvier 1957 et se poursuivirent au moins jusqu'en octobre de cette même année, mais, cette fois, sans le concours de Molinari. L'Échourie fut le théâtre d'autres événements qui valent d'être rappelés. Ainsi, le Cercle de la critique de Montréal s'y réunit, en octobre 1954, et Borduas fut invité, par Rodolphe de Repentigny, à venir y prononcer une conférence sur «le rôle de l'art, de la critique et du public²⁹». Et, c'est également à l'Échourie que fut lancé le Manifeste des premiers Plasticiens, lors de la deuxième exposition du groupe, en février 1955.

Studio Garrett

Le critique de *La Presse* considérait ce local, situé au 2002, rue Victoria, comme l'un «des rares ateliers de forme classique à Montréal³⁰».

Studio 23

Il s'agissait de l'atelier de Paula et Jimmy (Henry Wanton) Jones, qui était situé au 1548, rue Stanley. Une première exposition de bijoux, pièces de céramique et peintures de ces deux artistes y fut annoncée en décembre 1954³¹. Son activité fut sans doute intermittente, car, en décembre 1966, la presse annonça la «réouverture» de l'atelier-galerie à l'occasion d'une exposition de gravures et sculptures de H.W. Jones, John Ivor Smith et Eldon Grier³².

Université de Montréal

À l'automne 1955, la Société artistique, une constitutante de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGEUM), inaugura un programme assez intensif d'expositions, qui fut renouvelé d'année en année, au moins jusqu'en 1960. Les buts de la Société étaient de «développer les talents musicaux, dramatiques et oratoires des étudiants et de promouvoir les Beaux-arts» par le biais de manifestations artistiques³³. Elle disposait, pour ce faire, d'un budget voté par l'AGEUM, d'un conseil exécutif et de onze comités s'occupant chacun d'un secteur d'activité, comme par exemple: le théâtre, le cinéma, le chant, la radio, la photographie, les concerts et les expositions. Robert Blair, qui était «directeur des expositions» en 1955-1956, entreprit la saison avec une présentation de «Grands tableaux», qu'il fit suivre par une exposition de «Non-figuratifs» et d'autres encore, toujours dans le domaine de l'art contemporain³⁴. Rémi Mayrand, successeur de Blair aux expositions pour l'année 1956-1957, fut entre autres responsable, avec Gyde Shepherd de l'Université McGill, de la préparation de «35 peintres dans l'actualité», la première de trois grandes expositions, organisées conjointement par les étudiants de ces deux universités, avec le concours du MBAM, qui les accueillit dans ses salles³⁵. Quant aux expositions «régulières», elles furent d'abord présentées dans le grand Hall d'honneur de l'université, puis à la mezzanine du Centre social au 2222, rue Maplewood.

Waldorf Gallery

Le collectionneur Henry Abramson était arrivé à Montréal depuis peu lorsqu'il ouvrit la *Waldorf Gallery*, au 1479, rue Sherbrooke Ouest, en février 1953³⁶. Sa collection comprenait surtout des peintres de l'École de Paris, mais il représenta également des artistes canadiens, dont William Armstrong, Paul-Vanier Beaulieu, Roloff Beny et Alexandre Bercovitch. En 1954, il emménagea dans un nouveau local, au 1494, rue Sherbrooke Ouest, et y reprit ses expositions jusqu'en juillet 1955 environ.

Watson Art Gallery

Cette galerie, l'une des plus vieilles de la ville puisqu'elle avait été établie en 1897, fut active jusqu'en 1958. Au tournant des années dix, les frères Watson avaient été les premiers marchands montréalais à proposer des oeuvres de peintres canadiens. À partir de ce moment, ils présentèrent, à tous les deux mois, des expositions individuelles, dont certaines consacrées à Maurice Cullen, Clarence Gagnon, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Albert H. Robinson, Horatio Walker et Alfred Laliberté. Les oeuvres européennes, provenant en partie de chez Durand-Ruel et Jacques Dubourg, «portaient les couleurs» de l'École de Barbizon, de l'impressionnisme, du postimpressionnisme, ainsi que de la jeune École de Paris, représentée par Vlaminck, Utrillo, et plusieurs autres. De 1948 à 1958, la galerie fut liée à la firme E.J. Van Wisselingh et Cie, d'Amsterdam, et organisa des expositions annuelles

parrainées par cette maison. Du côté canadien, R.W. Watson et sa fille Claire (son associée à partir de 1950) s'intéressèrent à de plus jeunes générations d'artistes canadiens où figuraient, entre autres, B.C. Binning, Alex Colville, Stanley Cosgrove, John Fox, Goodridge Roberts, Philip Surrey et York Wilson. On sait que la galerie fut d'abord installée au 1397, rue Sainte-Catherine Ouest et qu'elle déménagea au 1434, rue Sherbrooke Ouest en 1932, anticipant ainsi, et de beaucoup, le mouvement de rassemblement des galeries autour du musée, mouvement qui devait s'amplifier au début des années cinquante³⁷.

West End Gallery

Rose Millman créa cette nouvelle maison au 1015, rue Sherbrooke Ouest, non loin de l'Université McGill, en 1949, soit deux ans après la vente de la *Dominion Gallery* au D^r Stern. Ses annonces, publiées dans la revue *Canadian Art*, indiquent qu'elle se spécialisait surtout dans la peinture canadienne moderne, tout en présentant, occasionnellement, des peintres européens et américains. Du côté canadien, on remarque l'attention portée aux femmes peintres et tout particulièrement à: Ghitta Caiserman, Emily Carr, Mary Filer, Louise Gadbois, Prudence Heward, Mabel May, Pegi Nicol MacLeod, Kathleen Morris, Liliast Newton, Sarah Robertson, Anne Savage, Marian Scott et Betty Sutherland³⁸.

YWCA

Le «Y» des femmes, au 1355, boule-

vard Dorchester Ouest, possédait son propre programme d'éducation artistique au cours des années cinquante. Il prévoyait des expositions collectives de longue durée, pendant la saison estivale, dont une, celle de 1953, fut organisée par Agnès Lefort. Tout au long de la décennie, le «Y» fut fertile en expositions de groupes où se retrouvait, le plus souvent, une

majorité d'artistes montréalais anglophones et, parmi eux, plusieurs «anciens» de la défunte Société d'art contemporain. Quelques exceptions valent d'être notées, dont l'exposition de Pierre Gauvreau, en mai 1953, et celle de vingt-cinq membres de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal, au cours de l'été 1957.

Notes

1 L'exposition doit avoir lieu au printemps 1996, à la Galerie Léonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal.

2 Ces dossiers, qui sont une véritable mine d'or pour toute personne qui s'intéresse aux années cinquante, ont été préparés à l'époque sous la supervision de la directrice de la Bibliothèque de l'ÉBAM, Mlle Lucille Quimet. On peut les consulter, sur demande, à la Section des dossiers d'artistes de la Bibliothèque des arts de l'UQAM. Que soit remerciée ici Mme Lise Dubois, responsable de cette section, qui s'est toujours montrée soucieuse de nous aider dans nos recherches et qui nous a, entre autres, fait découvrir ces précieux documents.

3 Esther TRÉPANIÉ, «Aperçu des expositions tenues à Montréal de 1919 à 1939», dans *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, thèse de doctorat, Université de Paris, Panthéon-Sorbonne, 1991, Annexe 1, p.471-506.

4 Épouse de l'Honorable Hector Perrier, qui était alors Secrétaire de la Province et qui inaugura, en mai 1944, les «Concours artistiques». Voir Claude PICHER, «Les concours artistiques de la province depuis 1945», *Vie des Arts*, vol. 1, n° 1, janvier-février 1956, p.5-7.

5 Les activités de l'AAA s'attirèrent le concours de plusieurs personnalités liées, de près ou de loin, au monde des arts. C'est ainsi qu'elle comptait parmi ses membres honoraires, en 1945-1946: M. Gérard Parizeau, M. et Mme Jean Bruchési, et MM. Joseph et Maurice Corbeil, M. et Mme Athanase David, M. et Mme Léon Mercier-Gouin. Voir Roger DUHAMEL, «La Fondation des Amis de l'Art», *La Presse* (Montréal), 1 mai 1954.

6 Un groupe de peintres exposait, à l'époque sous le même dénominateur, mais la nature des liens qui l'unissaient à l'Association ne nous est pas connue. Nous savons, tout au plus, qu'il exposa au Séminaire de Saint-Hyacinthe, en 1949, et au SAAA, en 1950 (voir notre chronologie). Rolland BOULANGER, «Les amis de l'Art exposent à Saint-Hyacinthe», *Le Canada* (Montréal), 8 mars 1949 et «Les professeurs exposent aux Amis de l'Art», *Le Canada* (Montréal), 21 mai 1950. Autre chose encore: une émission, intitulée «Les Amis de l'Art» et animée par Jeannette Brouillette, était diffusée sur les ondes de la radio de CKAC.

7 Son directeur général, Paul-Émile Payette, et Paul Renaud étaient tous deux responsables de l'organisation des expositions. Claude Jasmin, qui allait devenir plus tard critique d'art de *La Presse* (Montréal), leur fut associé en tant que conseiller artistique, au début de 1955. Voir Rodolphe DE REPENTIGNY, «Un groupe d'hommes d'affaires se met au service des arts», *La Presse* (Montréal), 18 nov. 1954, et Paul GLADU, «Les hommes d'affaires du Nord savent encourager les artistes», *Le Petit Journal* (Montréal), 23 jan. 1955.

8 Bon nombre de ces artistes avaient exposé chez Agnès Lefort, avant ou pendant leur emploi au CA3A. Aussi, est-il fort probable qu'elle les ait recommandés auprès de son amie Pauline Rochon. C'est ainsi, du moins, que les choses se passèrent pour Marcel Barbeau et Claude Vermette, tel qu'ils nous l'ont précisé lors d'entrevues faites, respectivement, les 16 mars et 11 juin 1993.

9 Le Cercle sera relogé dans l'édifice du Centre du Commerce international de Terre des Hommes, vers 1968.

10 Anon., «Au Cercle universitaire. L'arrière-scène de tables bien garnies», *Le Petit Journal* (Montréal), 4 jan. 1948. Sur le Cercle d'art, voir aussi Claudé JANIN, «Le Cercle d'art», *Le Haut-Parleur* (St-Hyacinthe), 22 oct. 1950, p.5. La cessation des activités du Cercle d'art est annoncée par Étienne BENOÎT dans «Les expositions», *Notre Temps* (Joliette), 27 déc. 1952, p.4, qui, tout en signalant la fermeture parallèle du SAAA, faisait remarquer le déclin des expositions dans l'est de la ville et leur développement à l'ouest.

11 Raymond BERNATCHEZ, «La galerie Dominion: 50 ans et une histoire bien remplie», *La Presse* (Montréal), 26 nov. 1992, p.E-6. Voir aussi Jean DUMONT, «Galerie Dominion: 50 ans déjà», *Le Devoir* (Montréal), 28 mai 1992. De l'avis d'André Jasmin, Bernatchez fait erreur, dans son article, lorsqu'il mentionne une exposition individuelle de Jean-Paul Mousseau chez Dominion, en 1943. Entrevue du 26 fév. 1993. Les résultats de nos propres recherches nous font abonder dans le sens de M. Jasmin.

12 L'inauguration de ce nouvel emplacement fut saluée par la critique et, en particulier par le correspondant montréalais de *Canadian Art* (fort probablement Robert Ayre) qui signala la tendance des galeries à se concentrer de plus en plus sur la rue Sherbrooke Ouest, non loin du musée. Il compara ce coin de la ville, où se retrouvaient alors les galeries Watson, Agnès Lefort, West End et Dominion, à la 57^e rue de New York, et décrivit la nouvelle galerie de D' Stern comme étant «*the most ambitious of all these projects*». Il mentionnait à cet égard l'envergure de l'ensemble bien sur, mais aussi le type d'aménagement intérieur et le dispositif d'éclairage. «*D' Stern has remodelled and extended one of the stateily old high-ceilinged houses there and he has three floors of galleries (...) The lighting is by projector lenses which illuminate the walls and the pictures, and eliminate the now old-fashioned individual lights over pictures...*». Article non signé, «Coast to Coast in Art», *Canadian Art*, vol. VIII, n° 2, 1950, p.81. Nous relevons plus loin des commentaires du même type, touchant d'autres galeries, et qui nous donnent un aperçu de l'intérêt des critiques pour cette question des éclairages et aménagements intérieurs. C'est un point qu'à d'ailleurs relevé Mme Lise Lamarche lors de sa conférence, «La tournée des galeries dans les années 1950», présentée à l'ELAC (Entrée libre à l'art contemporain), le 14 nov. 1993.

13 Plusieurs artistes et galeristes collaborèrent à l'organisation de cette exposition dont: Robert Blair, Fernand Leduc, Guido Molinari, de la Galerie l'Actuelle, et Claude Picher, du Musée de la Province. À l'accrochage, on retrouvait: Henry Abramson, de la *Waldorf Gallery*, Me Joseph Barcelo et Gilles Corbeil. Mentionnons également, parmi les membres de Comité d'honneur: Roland Charlebois, directeur de l'ÉBAM, Agnès Lefort, M^{re} Irénée Lussier, recteur de l'Université de Montréal, John Steegman, directeur du MBAM, et le D^r Max Stern, de la Galerie Dominion. Un catalogue, préfacé par Fernande Saint-Martin, donne la liste des exposants et l'origine des oeuvres, sans toutefois préciser les titres. Voir *Exposition de peinture canadienne*, Montréal, École des Hautes-Études Commerciales, 12 au 30 nov. 1955.

14 Selon le texte d'une annonce publiée dans la revue *Arts et Pensée*, n° 8, en mai 1951.

15 La Galerie démenagea alors au 1490, rue Sherbrooke Ouest, et devint la Galerie Godard Lefort. Le précédent espace, renommé Galerie Godard Multiples, fut conservé un certain temps. En 1972, une succursale de la galerie montréalaise ouvrit à Toronto, en association avec la Galerie Marlborough, de New York. À ce moment, les deux branches de la galerie canadienne prirent le nom Marlborough Godard et le conservèrent jusqu'en 1977. Deux ans plus tard, le siège montréalais (devenu Galerie Mira Godard, en 1977) ferma ses portes et toute l'activité fut transférée à Toronto. Mentionnons enfin qu'une autre succursale, établie à Calgary, en 1982, ne devait fonctionner que jusqu'en 1984. Voir Kate TAYLOR, «Dealing with Mira», *The Globe and Mail* (Toronto), 7 mars 1992, p.C1-2 et David

MACFARLANE, «The art of Mira Godard», *Saturday Night*, juillet 1981, p.19-28.

16 Il s'agissait d'aquarelles de Harry Ricketts, Adrien ROBITAÏLLE, «Nouveau refuge de l'art au coeur d'un quartier d'affaires montréalais», *Le Devoir* (Montréal), 24 nov. 1949.

17 Précisons que c'est le 939, et non plus le 950, square Victoria, qui donnait accès à cette nouvelle galerie. Sur, «La matière chante», voir DE REPENTIGNY, «Images et plastiques. Vitalité de l'art: La matière chante», *La Presse* (Montréal), 24 avril 1954 et, du même auteur, «À la galerie Antoine. Comment se différencie la peinture automatiste. Mais où est la sculpture?», *La Presse* (Montréal), 26 avril 1954.

18 Jacqueline MOORE et Louis JAKUES, «Young Montreal Painters Show That Their Objective is Non-Objective», *Weekend Magazine*, vol. 6, n° 36, 1956. Voir également DE REPENTIGNY, «Images et plastiques. En attendant des murs à peindre», *La Presse* (Montréal), 11 juin 1955 et Pierre THÉBERGE, *Guido Molinari*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p.18-24.

19 Merci à Mme Élise Bonnette pour les renseignements fournis. Ils s'ajoutent à ceux que nous avons tirés d'une vignette de photo du *Canada*, intitulée «Nouvelle Galerie d'art», où l'on voit Labrecque et Pervouchine devant une tapisserie de cette artiste.

20 Odile TREMBLAY, «Librairie un jour...La révolution Tranquille», *Le Devoir* (Montréal), 25 jan. 1992, p.C-14.

21 DE REPENTIGNY en précisa les objectifs: ...«la librairie de la rue Ste-Catherine présente actuellement sa première exposition mensuelle qui comprend 24 oeuvres. Chaque mois, un nouveau groupe de toiles sera exposé. De telle sorte, les artistes qui n'ont pas les moyens de se faire connaître par de grandes expositions, qui en sont encore à leurs débuts ou qui ne parviennent pas à faire accepter leurs oeuvres par les galeries (pourront) nous rappeler leur existence de temps à autre et nous montrer quel travail ils font». Dans «Pour faire connaître nos peintres», *La Presse* (Montréal), 13 fév. 1954.

22 DE REPENTIGNY indiqua que ce nom du «petit salon d'été» leur avait été suggéré par Jean-Jules Richard. «Des révélations au Petit Salon d'été», *La Presse* (Montréal), 10 juillet 1954.

23 On peut se demander si ce n'est pas le programme mis à l'essai chez Tranquille, qui incita d'autres librairies à s'intéresser aux expositions? Cette question vaut également pour tous les restaurants, hôtels, cinémas et théâtres qui affichèrent, eux aussi, à cette époque, des expositions de peinture. Mais, là encore, est-ce bien Tranquille qui initia ce mouvement? Pour intéressante que soit la question, elle ne pourra être résolue dans ces pages. Nous y reviendrons peut-être un jour, à moins que d'autres, d'ici là, ne se chargent d'éclairer notre lanterne?

24 André Jasmin, qui exposa chez Tranquille durant ces années, nous a précisé que Jean-Maurice Laporte, de Radio-Canada, avait participé à l'organisation d'expositions. Lui et Jean-Jules Richard, tous deux co-fondateurs des *Cahiers de la Place Publique*, créés en février 1951, furent sans doute mêlés de près à l'activité artistique de la librairie. Précisons que Jean-Jules Richard avait été parmi les organisateurs de «La Place des artistes» (voir notre chronologie). Entrevue du 26 fév. 1993 avec André Jasmin. Quant à Jean-Paul Mousseau, il parle de son travail chez Tranquille dans Gérald GODIN, «Ici, tu plies ou tu crèves», *Le Magazine Maclean*, octobre 1964, p.33-35 et 88-90.

25 Voir DE REPENTIGNY, «Fernand Leduc expose à Granby et explique l'évolution de son art», *La Presse* (Montréal), 4 oct. 1955.

26 Pour connaître le contenu de ces Salons, voir le recensement fait par Evelyn de R. McMANN dans *Montreal Museum of Fine Arts, Formerly Art Association, Spring Exhibitions: 1880-1970*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1987. On peut également consulter les catalogues des Salons à la bibliothèque du MBAM.

27 Sandra PAIKOWSKY l'a présenté comme étant un bar dans *Rita Letendre, The Montreal Years/Les années montréalaises*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie d'art Concordia, 1989, p.54,

mais Guido Molinari nous a précisé que l'Échourie ne possédait pas de permis autorisant la vente d'alcool: il s'agissait donc bien d'un restaurant. Entrevue téléphonique du 9 juin 1994.

28 L'information sur ce mur de trente pieds est tirée de PAIKOWSKY, *op. cit.*, p.54-55. L'auteure y précise également que «l'aire principale accueillait les visiteurs aux expositions depuis midi jusqu'à la fin de l'après-midi...». Et, plus loin, que «les surfaces d'accrochage étaient offertes gratuitement...».

29 Voir Marie CARANI, *L'oeil de la critique, Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*, Sillery, Éditions du Septentrion, 1990, p.218.

30 Information intéressante, qui eût pourtant gagné en clarté si le commentaire de DE REPENTIGNY avait été moins laconique. Voir «Un groupe de jeunes fait des expériences», *La Presse* (Montréal), 23 juin 1954.

31 Jean-René OSTIGUY, «Formes et couleurs. Studio 23», *Le Devoir* (Montréal), 7 déc. 1954.

32 Paul GLADU, «Du nouveau, rue Stanley. Une galerie-boutique qu'il faut connaître: «Studio 23», *Le Petit Journal* (Montréal), semaine du 11 déc. 1966, p.42.

33 Jacques GIRARD, «La Société artistique, Vue d'ensemble», *Le Quartier Latin* (Univ. de Mtl.), 15 sept. 1955, p.6.

34 Robert BLAIR, «Les expositions. Quelques commentaires sur une première exposition», *Le Quartier Latin*, *idem.*, et du même auteur, «Dans le Hall d'honneur. Les non-figuratifs», *Le Quartier Latin* (Univ. de Mtl.), 15 déc. 1955, p.10. Ces deux articles n'identifient, malheureusement, aucun des exposants. Pour de plus amples renseignements sur l'exposition des «Non-figuratifs», voir Noël LAJOIE, «La peinture. Problèmes et solutions diverses», *Le Devoir* (Montréal), 15 déc. 1955.

35 Les deux autres expositions étant «Peintres américains contemporains», en janvier 1958, et «Aquarelles canadiennes», en janvier 1959. Voir Rémi MAYRAND et Gyde SHEPHERD, *35 peintres dans l'actualité/35 Painters of Today*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, 19 jan. au 3 fév. 1957. Peter DUFFIELD et Pierre ÉMOND, *Peintures américaines contemporaines/Contemporary American Paintings*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, 7 au 26 jan. 1958. Et de Robert KNOX et Raymond LEMOYNE, *Aquarelles canadiennes/Canadian Water Colours*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, 26 jan. au 14 fév. 1959.

36 Sur le lancement de cette galerie voir Charles DOYON, «La peinture. La Galerie Waldorf», *Le Haut-Parleur* (St-Hyacinthe), 28 fév. 1953, p.5.

37 Il est à souligner que Watson envisageait déjà, car on sait que l'idée fut reprise au début des années cinquante, de faire à Montréal l'équivalent de ce qui s'était fait sur la 5^e avenue de New York. Cette information et d'autres détails sur l'histoire de la galerie proviennent de William R. WATSON, *Retrospective. Recollections of a Montreal Art Dealer*, Toronto, Univ. of Toronto Press, vers 1974.

38 *Canadian Art*, vol. VI, n° 4, été 1949, p.178.

39 Plusieurs entrées sur les expositions de Borduas sont tirées du «Répertoire des expositions», établi par François-Marc GAGNON, dans *Paul-Émile Borduas (1905-1960) Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978.

40 Le rapport annuel du MBAM (1951-1952, p.24) indiquait erronément Louis Oppenheimer. De plus, selon John Fox, il y eut un contretemps et les oeuvres de Lillian Freiman ne furent finalement pas présentées à ce moment. Merci à Sandra Paikowsky qui nous a fourni cette précision.

41 Robert Millette (ou Millet?), journaliste, et l'architecte Claude Trépanier, tous deux établis à Granby, participèrent à l'organisation de l'exposition. DE REPENTIGNY précise également que Leduc distribua, à cette occasion, un texte intitulé: «Évolution: de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait». Voir «Fernand Leduc expose à Granby et explique l'évolution de son art», *loc. cit.* et, du même auteur «Au Musée de Granby. Une exposition de Fernand Leduc que Montréal doit voir», *La Presse* (Montréal), 14 oct. 1955.

Abréviations

LES GALERIES ET LIEUX D'EXPOSITION:

AC	Arts Club
AHAN	Association des hommes d'affaires du Nord
CASA	Centre d'art de Sainte-Adèle
CU	Cercle Universitaire
DG	Dominion Gallery
ÉBAM	École des Beaux-Arts de Montréal
ÉHÉC	École des Hautes-Études commerciales
ÉM	École du meuble
GA	Galerie Antoine
GAF	Galerie l'Art français
GAL	Galerie Agnès Lefort
GLA	Galerie l'Actuelle
GMR	Galerie Mont-Royal
GNC	Galerie nationale du Canada (Musée des beaux-arts du Canada)
G12	Galerie XII du Musée des Beaux-Arts de Montréal
LB	La Boutique
LPC	Lycée Pierre-Corneille
LT	Librairie Tranquille
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
McGILL	Université McGill
MHMC	Magasin Henry Morgan & Cie
RÉ	Restaurant l'Échourie
SAAA	Secrétariat de l'Association des Amis de l'Art
SG	Studio Garrett
S23	Studio 23
UdM	Université de Montréal
WAG	Watson Art Gallery
WEAG	West End Art Gallery
WG	Waldorf Gallery
YM-YWHA	Young Men's and Young Women's Hebrew Association
YWCA	Young Women's Christian Association
LI	<i>Lieux d'exposition improvisés: théâtres, cinémas, maisons privées, ateliers d'artistes, collèges et autres</i>

Chronologie des expositions

Première partie: 1950 à 1955

1950

- janvier **MBAM**
«Contemporary Art in France,
Great Britain and the USA, paint-
ings of the past 10 years»
œuvres ont été acceptées par le jury
du salon
—
Pierre Gauvreau expose chez sa
mère au 75, rue Sherbrooke Ouest
- janv.- fév. **G12**
The Eastern Group of Painters:
Eric Goldberg, John Lyman,
Goodridge Roberts et Philip Surrey
- février **CU**
Normand Hudon
MBAM
Gravures de Georges Rouault:
Miserere et *La Guerre*
DG
Rétrospective de H. Mabel May
LI
Marcelle Ferron et Jean-Paul
Mousseau exposent au Comptoir du
Livres, 1588, rue Saint-Denis
- fév.- mars **G12**
Pegi Nicol MacLeod et Ernst
Neumann
- mars **YWCA**
«Le tableau du mois»:
Paul-Émile Borduas³⁹
LI
Paterson Ewen, au 1445,
rue Crescent
—
«Les Rebelles»: les artistes refusés
au Salon du printemps exposent
dans un studio de danse, au 2035,
rue Mansfield: M. Barbeau,
R. Blair, A. Cole, H. Ecker,
M. Ferron, Frantz Laforest,
H.W. Jones, F. McCarthy,
J.-P. Mousseau, R. Roussil,
P. Villeneuve et A. Zadorozny, à qui
se sont joints par solidarité
P.-É. Borduas et P. Ewen dont les
- mars-avril **MBAM**
67^e Salon du printemps (manifesta-
tion des «Rebelles» lors du
vernissage)
- avril **G12**
Léon Bellefleur et Fritz Brandtner
- mai **G12**
«Group Show of Women Painters»:
N. Collyer, B. Hampson,
M. Lockerby, K. Morris, A. Savage
et E. Seath
CU
André Zadorozny
- juin **G12**
«Young Painters of Montreal»:
M. Aronson, G. Caiserman,
A. Pinsky et B. Sutherland
GA
Textiles de *Canadart*, organisée par
le magasin Henry Morgan & Cie:
P.-É. Borduas, Stanley Cosgrove,
Robert LaPalme et Maurice
Raymond
SAAA
«L'enseignement et l'art»:
R. Arbour, J. Berry,
F. Constantineau, S. Dénéchaud,
A. Hébert, M. LeBel, A. Lefort,
I. Legendre, I. Senécal, etc.
- juillet **LI**
Exposition en plein air, près du parc
Lafontaine: L. Bellefleur,
A. Dumouchel, J.-P. Filion,
P. Garneau, L. Morin, C. Tremblay,
G. Tremblay, R. Truchon et
C. Vermette

- octobre **LT**
André Zadorozny
DG
«Peinture canadienne du Groupe des Sept à aujourd'hui»
LI
Raymonde Gravel expose au 5283, avenue du Parc
- oct.-nov. **GAL**
Exposition inaugurale: Robert La Palme (*Histoire de la guerre et La Médecine à travers les âges*)
- novembre **GAL**
Henry Eveleigh (peintures de 1935 à 1950)
CU
- Fernand Leduc (gouaches et huiles)
- Simone Aubry
YWCA
- John Lyman et Philip Surrey
- Donald Barrett
WEAG
Mary Filer
LB
Charles Daudelin, Gabriel Filion, Julien Hébert et Anne Kahane
LI
Sylvia Ary à la Hillel House, 3460, rue Stanley
—
Louis Archambault à la Centrale d'artisanat, 72, rue Sherbrooke O.
—
Alberto Tommi au Ritz-Carlton
—
Paul-Émile Borduas (40 aquarelles) dans son atelier de Saint-Hilaire
- nov.-déc. **CU**
Irène Legendre
MBAM
«New Painters of Paris»: B. Buffet, A. Clavé, R. de La Fresnaye, F. Gruber, A. Marchand, M. Patrice, C. Venard, etc. (Galerie Galeries et groupe de L'Échelle)
- décembre **LT**
- Martucci
- Denys Morisset
- DG**
Goodridge Roberts
LI
Paul-Émile Borduas chez Robert Élie (6 huiles, 14 aquarelles)
- déc.-janv. **GAL**
«Salon de la jeune peinture»:
S. Andrews, M. Aronson, M. Babinsky, L. Bellefleur, F. Brandtner, J. Dallaire, P. de Ligny Boudreau, S. Dénéchaud, A. Dumouchel, M. Duquesne, S. Duquet, H. Eveleigh, P. Ewen, J.-P. Filion, P. Gauvreau, A. Jasmin, A. Kahane, W.J. Kinnis, R. LaPalme, F. Leduc, A. Lefort, S. Legendre, N. Leibovitch, L. Morin, L. Muhlstock, J. Ostiguy, J.-P. Riopelle, G. Ross, R. Roussil, M. Scott, F. Taylor, C. Tremblay, G. Tremblay et E. Underhill.
Il est possible que P.-É. Borduas y ait participé, mais cela n'est pas confirmé.
- 1951
- janvier **MBAM**
The Canadian Group of Painters
CU
Claire Fauteux
LT
Denys Morisset
YWHA
Alexandre Bercovitch
- février **GAL**
Herman Heimlich
LT
John Hugh Barrett et Allan Cole
DG
Fred Taylor
G12
Louis Archambault, Anne Kahane, Sybil Kennedy (sculptures, dessins et monotypes)

- LI**
Marcel Barbeau expose chez lui au
4640, rue Jeanne Mance
- fév.-mars **GAL**
- Pierre de Ligny Boudreau
(peintures, dessins, gravures)
- Robert Roussil (*La Paix*)
- mars **GAL**
- Jean McEwen (peintures)
- Ernest H. Underhill (de Winnipeg)
LT
Bernard Lauzé (photographies)
G12
«Drawings by 12 Montreal Artists»,
choisis par Jacques de Tonnancour:
A. Dumouchel, M. Forster, E. Grier,
L. Morin, J. Rhéaume, M. Scott,
M. Filer, P. Garneau, Ethel
McNaughton, A. Pellan, G. Roberts
et G. Webber
- mars-avril **GAL**
André Jasmin (peintures)
G12
Feu Alexandre Bercovitch et
Robin Watt
- avril **GAL**
Leslie Schalk
G12
«Contemporary Artists and Collec-
tors/Artistes et collectionneurs»,
exposition organisée par la section
québécoise de la Fédération des
artistes canadiens (2 oeuvres par
artiste, une provenant d'un
collectionneur et l'autre de la collec-
tion de l'artiste):
A. Biéler, P.-É. Borduas,
F. Brandtner, S. Cosgrove,
H. Eveleigh, M. Fainmel, M. Filer,
E. Goldberg, E. Holgate,
L. Muhlstock, L.T. Newton,
M. Raymond, J. Rhéaume,
G. Roberts, A. Savage, M. Scott,
P. Surrey, C. Tinning et G. Webber
DG
Jeanne Rhéaume
CU
Gérard Perreault
- McGILL**
«Peinture canadienne» au Douglas
Hall (résidence des étudiants
étrangers), organisée par Agnès
Lefort avec le concours de Michael
Giri: L. Bellefleur, F. Brandtner,
G. Caiserman, P. de Ligny
Boudreau, A. Dumouchel,
S. Duquet, M. Filer, P. Gauvreau,
H. Heimlich, A. Jasmin,
A. Kahane, F. Leduc, A. Lefort,
J. McEwen, L. Muhlstock et
E.H. Underhill
LI
Louise Gadbois, organisée par
Guy Boulizon à la Librairie
Flammarion Paris-Montréal,
1243, rue Université
- mai **MBAM**
68^e Salon du printemps
GAL
Suzanne Guité (sculptures et
dessins)
DG
B.C. Binning
LI
«Les étapes du vivant», dans un
local loué au 81, rue Ontario Est:
M. Barbeau, R. Blair, A. Champeau,
Mlle Dupairon, H. Eckers,
P. Émond, P. Ewen, M. Ferron,
P. Gauvreau, J. Lefébure,
Y. Mongeau, Madeleine Morin,
J.-P. Mousseau, S. Phénix et
J.-P. Riopelle
- mai-juin **MG**
«Exposition canadienne»
- juin **CU**
- «Les critiques d'art»: Rolland
Boulanger, Charles Doyon, Michael
Forster, Maurice Huot, Louis Le
Marchand, Gérard Morisset
- André Zadorozny
LI
Paul-Émile Borduas (aquarelles et
sculptures) chez lui à Saint-Hilaire
- juillet **LI**
Des médecins exposent à la
Canadian Medical Association

- et parmi eux le D^r Albert Jutras
et son fils Claude
- octobre **CU**
Normand Hudon
DG
«Artistes de l'Ouest canadien»:
B.C. Binning, B. Bobak,
L.L. FitzGerald, L. Harris,
E.J. Hughes, J. Shadbolt,
L. Thomas, etc.
LT
Archie MacDonald (aquarelles)
G12
«Montreal Painters of To-Day/Les
peintres montréalais contempo-
rains» (sélection de la *Canadian
National Exhibition* de Toronto):
R. Allen, L. Bellefleur,
L. Bouchard, F. Brandtner,
G. Caiserman, S. Cosgrove,
S. Duquet, E. Goldberg,
B. Hampson, F.A. Johnston,
A. Lefort, A. Lismer, J. Little,
K. Morris, L. Muhlstock,
R.W. Pilot, A. Pinsky, M. Reinblatt
et E. Seath
- oct.-nov. **GAL**
Léon Bellefleur (peintures et
aquarelles)
WEAG
Pegi Nicol MacLeod
- novembre **GAL**
- Suzanne Duquet (dessins)
- Alfred Pellan (illustrations pour
les Iles de la nuit d'Alain
Grandbois)
CU
Françoise Pagnuelo
G12
Georges Delrue (joaillerie) et Louis
Archambault (céramiques)
LI
Paul-Émile Borduas à l'Échoppe,
à Saint-Hilaire
- nov.-déc. **GAL**
Herman Heimlich et Brodie Shearer
(peintures et sculptures)
- décembre **G12**
Ghitta Caiserman, Mary Filer et
Eldon Grier (dessins et estampes)
DG
The Eastern Group of Painters:
Eric Goldberg, John Lyman,
Goodridge Roberts et Philip Surrey
CU
Ernst Neumann
GAF
Fleurimond Constantineau
YM-YWHA
«Art Exhibit of Twenty
Distinguished Montreal Artists»,
dans l'édifice Snowdon:
P.-É. Borduas, S. Cosgrove,
E. Goldberg, A. Lefort, A. Lismer,
E. Neumann, J. Rhéaume,
G. Roberts, A. Pellan, M. Scott,
Betty Sutherland, etc.
SAAA
«Salon d'automne»: 30 exposants
dont S. Daoust et C. Vermette
- déc.-janv. **GAL**
«Peinture française contemporaine»:
Paul Aizpiri, Yves Brayer,
François Gall, Henriette Groll,
Bernard Lorjou, Roger Montané,
Roland Oudot, Paul Rebeyrolle,
Pierre Tal Coat, Claude Venard,
Michel de Gallard, Abel Gerbaud,
Antoni Clavé, Jean-Jules Cavaillès,
André Lopicque, Gaétan de Rosnay,
Camille Bombois, Jacques
Despieres, Louis Vivin, etc.
- 1952
- janvier **GAL**
Claude Vermette (céramiques)
CU
Adrien Hébert (15 peintures)
MBAM
«Lithographs by Marc Chagall and
Henry Moore and Etchings by
Picasso», pièces des collections de
Mme Cécile Marcoux-Caillé, de
Maurice Corbeil, ainsi que de Louis
et Solly Muhlstock

- G12**
Goodridge Roberts et
William Armstrong
- janv.-fév. **G12**
«Paintings by Paul-Émile Borduas
and by a group of younger Montreal
artists»: M. Babinsky, M. Barbeau,
H. Eckers, M. Ferron, G. Filion,
P. Gauvreau, L. Morin, J.-P.
Mousseau, S. Phénix et G. Tremblay
CU
Wilfrid Corbeil, c.s.v. (gouaches)
- février **GA**
William Armstrong, Jean
Tyskiewicz et Alan Leighton-
Wilkinson
ÉHÉC
«Prix de la Province» (lauréats du
Concours artistique)
MBAM
«Ten Montreal Collectors/Dix col-
lectionneurs de Montréal»: Joseph
Barcelo, A. Bronfman, Luc
Choquette, J.S. Connelly, Maurice
Corbeil, A. Czelczka, Oscar Federer,
Laurence Hart Jr., Albert Jutras et
G.R. McCall présentent des oeuvres
de: W. Armstrong, S.M. Bouchard,
F. Brandtner, J. Dallaire, J. de
Tonnancour, L. Gadbois, O. Leduc,
J. Lyman, J.E.H. Macdonald, J.W.
Morrice, A. Pellan, G. Roberts,
M. Scott, ainsi que R. Dufy,
F. Léger et d'autres artistes
européens
- fév.-mars **GAL**
Serge Phénix (encres)
G12
Sarah Robertson
CU
Cécile Chabot
- mars **GAL**
- Sylvia Starr (peintre populaire
de Toronto)
- Pierre de Ligny Boudreau
(peintures et dessins)
GAF
Serge de Belabre (France)
- G12**
André Biéler et John S. Walsh
DG
Les trois soeurs Bouchard de
Baie Saint-Paul
GA
«Peintres français modernes»:
M. Vlaminck, M. Utrillo,
A. Derain, J.-L. Forain, A. Rodin,
C. Venard, P. Tal Coat, etc.
- mars-avril **GAL**
Gordon MacNamara (aquarelles
mexicaines)
G12
Michael Forster et Louis Muhlstock
- avril **GAL**
«500^e anniversaire de la mort de
Léonard de Vinci» (reproductions)
G12
John Fox, Lillian Freiman et Joseph
Oppenheimer ⁴⁰
GAF
René Richard
AC
Jean-Marc Blier
WAG
Harold Beament
- avril-mai **GAL**
Boris Vansier (peintre français)
CU
Gérard Perreault
- mai **GAL**
Sing Lim (de Vancouver)
GA
Christo Stefanoff
MBAM
69^e Salon du printemps
CU
Marguerite Vigneau
LI
Denys Morisset (huiles et émaux) à
la Centrale d'Artisanat,
72, rue Sherbrooke Ouest
- juin **CU**
- Claude Collette
- Évariste Desparois (photos)
- août-sept. **MBAM**
«The Arts of Quebec/Les arts du

- Québec», présentée dans le cadre du Festival de Montréal
- septembre **LPC**
André Goulet
LI
A. Jasmin, C. Vermette et des peintres français à l'Atelier, 1548, rue Stanley
- octobre **G12**
Helmut Gransow, B. Michalowska et Lutka Pink
DG
Goodridge Roberts
G12
Ernst Neumann, Jack Nichols et Moe Reinblatt
LT
Robert Roussil
MBAM
«Décors et costumes de la Compagnie Renaud-Barrault»: André Masson, Christian Bérard, etc.
- novembre **GAL**
- Bruce Stoecker (peintures)
- Hortense M. Gordon (peintures)
LT
Tytus
DG
Stanley Cosgrove
G12
- Owen Chicoine, Jean Ostiguy et Gentile Tondino
- A.Y. Jackson et Arthur Lismer
GA
- Andrew Lukashko, Rudolf Messner, Albert Viennan et André Zadorozny
- Christo Stefanoff
AC
Robert W. Pilot
YWCA
Ludwig Flancer
WAG
R. York Wilson
LI
Robert Blair et Marcelle Ferron exposent dans le hall du théâtre du Gesù sur Bleury
—
Michel Brault (photos) et André
- Jasmin (dessins) au local des Jeunesses ouvrières catholiques au 3425, rue Saint-Denis
- nov.-déc. **G12**
Jack Beder, L. Fielding Downes et David Morrice
- décembre **GAL**
Pierre-Paul Riou (céramiques)
MBAM
Exposition *ORT (Organization for Rehabilitation through Training I)* Organisation pour la réhabilitation par l'entraînement): 30 peintres de Montréal dont J. Beder, F. Brandtner, G. Caiserman, S. Cosgrove, H. Eveleigh, M. Fainmel, M. Filer, L. Gadbois, J. Lyman, L. Muhlstock, E. Neumann, J. Oppenheimer, M. Raymond, G. Roberts, M. Scott, P. Surrey, B. Sutherland, G. Webber et R. Wiselberg
LI
Normand Hudon à l'Hôtel Lasalle, 1260, rue Drummond
- déc.-janv. **G12**
Frances Anne Johnston, Mabel Lockerby et Ethel Seath
MBAM
«Five Contemporary British Painters»: Robert Colquhoun, William Gear, Josef Herman, Ben Nicholson et Matthew Smith
YWCA
William J. Kinnis
- 1953
- janvier **LT**
Maurice Domingue
MBAM
«The Unknown Political Prisoner», sous les auspices de la Société des sculpteurs du Canada: maquettes des 54 pays participant au Concours international de sculpture, tenu à Londres en 1953.
Les artistes canadiens étaient Julien

- Hébert, Robert Norgate et Anne Kahane, dont l'oeuvre fut primée.
G12
Michel Rostand, Henry Simpkins et Campbell Tinning
- janv.-fév. G12
Marion Aronson, Andrea Russell et Fanny Wiselberg
- février G12
Sam Borenstein, Betty Galbraith-Cornell et G. Paige Pinneo
MBAM
Canadian Group of Painters
DG
Jeanne Rhéaume
- fév.-mars GAL
Henry Wanton Jones (peintures)
G12
Eric Byrd, Pierre de Ligny Boudreau et John Little
- mars GAL
- Marcel Barbeau (encres) et Louise Cimon (céramiques)
- Brodie Shearer (peintures et dessins)
G12
Albert Cloutier et Edwin Holgate
DG
Bernard Reder (peintre européen)
GMR
Nathalie Pervouchine
LI
Léo Ayotte, François Déziel et H.V. Green dans le hall du théâtre du Gesù
—
Charles Daudelin (aquarelles et bijoux) à l'Atelier Textiles, 1460, rue Union
- mars-avril GAL
«100^e anniversaire de naissance de Vincent Van Gogh» (reproductions)
MBAM
70^e Salon du printemps
- avril GAL
Josef Iliu (peintures)
LI
Françoise Pagnuelo au Ritz-Carlton
- mai GA
Herbert Schmaltz
GAF
Marc-Aurèle Fortin
- GA
«The Art Workshop»: Rita Briansky, Bill Charad, Marion Gulnick, Abe Pinchuck, Joe Prezament, Roslyn Sheinfeld, Gentile Tondino et Mervin Yellin
YWCA
- Sylvia Tait
- Pierre Gauvreau (une quinzaine de tableaux de 1944 à 1953)
WG
- Paul-V. Beaulieu et William Armstrong
- Jean Besnard, Ary Bitter, Jean Cartier (céramistes)
LI
Fernand Leduc (peintures européennes récentes) chez lui au 354, boul. Saint-Joseph Est
—
Ghitia Caiserman (aquarelles) au 643, rue Milton
—
«Peinture canadienne et artisanat» au Collège Brébeuf: P.-É. Borduas, Médar et Julien Bourgault, Cécile Chabot, S. Daoust, M.-A. Fortin, H. Masson, A. Pellan, G. Roberts, etc.
—
«Place des artistes» au 82, rue Ste-Catherine Ouest, angle Saint-Urbain. L'exposition occupait les deux étages au-dessus du théâtre de vaudeville *Gayety* et avait été organisée par M. Ferron, C. Gauvreau, F. Leduc, J.-J. Richard et R. Roussil: 80 peintres et 6 sculpteurs: Paul Barbaud, M. Barbeau, L. Bellefleur, S. Bergeron, R. Blair, S.M. Bouchard, P.-É. Borduas, C. Collette, G. Delrue, R. Eveleigh, P. Ewen, M. Ferron, G. Filion, L. Flancer, P. Gauvreau, S. Guité, C. Harvey, E. Jasmin, A. Kahane, F. Leduc, D. Matte, H. Mayerovitch, J. McEwen, G. Michon, G. Molinari, J.-P. Mousseau, L. Muhlstock, N. Pervouchine, S. Phénix, G. Roberts, R. Roussil, M. Scott,

- F. Soucy, F. Taylor, Tytus,
A. Vilandré, G. Webber, etc.
- mai-juin **GAF**
Clarence Gagnon
GA
The Independent Art Association:
Elizabeth Galbraith-Cornell, James
Damiani, Albert Gervais, Lillian
Hingston, Jack Humphrey,
Francesco Iacurto, Richard Jack,
Jean Meroz, Rita Mount, Adam
Sheriff-Scott, Édouard Tremblay,
Thurstan Topham et Jack Young
- juin **GAL**
Exposition d'ouverture dans le nou-
vel espace au 1504, rue Sherbrooke
Ouest: *L'Adoration des bergers* de
Pierre-Paul Rubens et parmi les
artistes de la galerie, P.-É. Borduas,
J. de Tonnancour et A. Dumouchel
- juil.-août **CASA**
Exposition organisée par Agnès
Lefort: M. Barbeau, L. Bellefleur,
P. de Ligny Boudreau, J. de
Tonnancour, S. Guité, A. Jasmin,
A. Kahane, A. Lefort, A. Pellan,
R. Roussil, B. Shearer, C. Vermette,
etc.
- juil.-sept. **YWCA**
«Peinture canadienne contempo-
raine», organisée par Agnès Lefort:
A. Chiriaeff, P. de Ligny Boudreau,
B. Goodwin, A. Jasmin, A. Lefort,
J. Ostiguy, M. Reinblatt,
B. Shearer, S. Starr, G. Tremblay, etc.
- août-sept. **MBAM**
«Some Canadian Moderns», orga-
nisée par John Steegman dans le
cadre du Festival de Montréal:
W. Armstrong, P.-V. Beaulieu,
P.-É. Borduas, S.M. Bouchard,
G. Caiserman, S. Cosgrove,
J. Dallaire, J. de Tonnancour,
L. Gadbois, E. Goldberg, E. Grier,
A. Lefort, J. Lyman, L. Muhlstock,
A. Pellan, J. Rhéaume, G. Roberts,
M. Scott, J. Smith (pièces venant
de collections montréalaises)
- septembre **McGILL**
«Peinture canadienne» au *Faculty
Club*, organisée en collaboration
avec les galeries Agnès Lefort,
Dominion et Waldorf, à l'occasion
du congrès international des phy-
siologistes: L. Bellefleur, J. Dallaire,
A. Dumouchel, P. Gauvreau,
F. Leduc, A. Lefort, J. McEwen,
J.-R. Ostiguy, A. Pellan,
G. Tremblay, etc.
- octobre **GAL**
- Anne Kahane (sculptures)
- Margit Rott (peintures et dessins)
GA
«De l'impressionnisme à nos jours»:
A. Cavaillès, R. Gomery,
S. Valadon, etc.
G12
R.D. Turnbull
DG
Edward J. Hugues
MHMC
Ernst Neumann
LI
Jean McEwen (peintures et
aquarelles) chez lui, au 5255,
rue Côte Saint-Luc
—
Marion Feldman, Willa Ogilvie,
Maro Scarvelis, Ann Sperber, Sylvia
Tait et Edna Tedeschi au Studio 9,
1325, Sainte-Catherine Ouest
- novembre **DG**
- Goodridge Roberts
- Stanley Cosgrove
GA
André Zadorozny
G12
Edith Chatfield, Marguerite
Millet et Harold Pfeiffer
AC
Géraldine Major-Chisolm
WG
Jean-Paul Brusset (peintre français)
LI
Stanley Cosgrove dans son atelier au
1850, rue Lincoln
—
Ghitra Caiserman (lithos) et
Alfred Pinsky (huiles) au
643, rue Milton

décembre **GAL**
P.-É. Borduas, Albert Dumouchel,
Henry W. Jones, Alfred Pellan,
Boris Vansier et d'autres artistes de
la galerie

G12
John Collins, George Eitel et
Leslie Smith

1954

janvier **GAL**
Robert Helman (peintures)
MBAM
Société des sculpteurs canadiens
G12
E.B. Cox, Ludwig Flancer et
Eva Landori
DG
Ghitta Caiserman
MBAM
Rétrospective A.Y. Jackson

janv.-fév. **G12**
Gordon McNamara et David Milne
GAL
Dessins européens (et canadiens ?)
comprenant des oeuvres de Henry
Moore et Picasso

février **G12**
Hilde Bolte, Ruth Dingle Douet,
P. Roy Wilson
AC
Thurstan Topham
LT
«Du réalisme à l'abstraction»:
23 jeunes peintres de Montréal dont
L. Ayotte, R. Blair, A. Champeau,
R. Chicoine, M. Domingue,
A. Dumouchel, P. Émond,
G. Filion, P. Gauvreau, N. Hudon,
J. Iliu, F. Leduc, R. Letendre,
J.-P. Mousseau, R. Roussil et
G. Tremblay
YWCA
Sam Borenstein

mars **GAL**
Robert Tancrede (gouaches)
AC
Jean-Marc Blier
WG
William Armstrong et
P.-V. Beaulieu
DG
Marian Scott
LT
Deuxième exposition collective:
Gaston Boisvert, U. Comtois,
Denis Déziel, H. Fauteux-Massé,
Carmen Harvey, Paul Lajoie,
S. Phénix, G. Webber, etc.

mars-avril **GAL**
Jean McEwen (peintures)
MBAM
71^e Salon du printemps
G12
Marc-Aurèle Fortin et
Harry Mayerovitch

avril **GA**
«La matière chante», organisée par
Claude Gauvreau: E. Allyn,
M. Barbeau, R. Blair, Paul Blouyn
(alias J.-P. Lemieux),
J.-L. Champagne, U. Comtois,
H. Eckers, P. Émond, G. Filion,
P. Gauvreau, Denyse Guilbault,
Michel Ker Salaun, F. Leduc,
R. Letendre, Jean Marot,
G. Michon, Françoise Morin,
J.-P. Mousseau, Aurette Provost,
S. Rivard, Tomi Simard, Georges
Sined, K. Spiecker et C. Vermette
LPC
John Lyman (dessins)
LI
Mary Bruce, Louise Cimon,
Willa Ogilvie, Ann Sperber, Maro
Scarvellis, Sylvia Tait et Edna
Tedeschi au Studio 9,
1325, Sainte-Catherine Ouest

avril-mai **LT**
Troisième exposition collective de
jeunes peintres montréalais:
Louis Belzile, Yves Du Prey, Jauran,
Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin
sont au nombre des exposants

- LI**
Gordon Webber expose chez lui au
1102, Elgin Terrace
- mai **G12**
Onze peintres grecs contemporains
- DG**
Jean Dallaire
- WG**
Roloff Beny
- mai-juin **GAL**
Bruno Bobak (aquarelles)
- juin **MBAM**
51 dessins d'artistes canadiens:
L. Bellefleur, R. Beny, S. Cosgrove,
J. de Tonnancour, A. Dumouchel,
A. Pellan, G. Roberts et d'autres
- GAF**
Henri Masson
- LT**
«Jeunes artistes de la ville de
Québec»: Edmund Alleyn, Jeanne
Belleau, Suzanne Bergeron, Louise
Carrier, Benoît East, Pierrette
Filion, André Garant, Gisèle
Leclerc, Denys Matte, Denys
Morisset, Guy Paradis, Claude
Picher, etc
- SG**
A. Champagne, G. Di Carlo,
Romany Eveleigh, Jimmy (Henry
Wanton) Jones et G. Webber
- LPC**
P.-É. Borduas (aquarelles)
- été **LT**
Ouverture du «Petit salon d'été» et
début des réunions hebdomadaires
de L. Belzile, Y. Du Prey, Jauran,
J.-P. Jérôme et F. Toupin
- juin-juil. **GAL**
Jean Lurçat (2 tapisseries)
- juillet **GAL**
Lancement de la tournée «Avant
Garde Paintings from Galerie
Agnès Lefort» dans le cadre du
Western Canada Art Circuit, en
collaboration avec la GNC:
L. Bellefleur, F. Brandtner,
- J. Dallaire, A. Dumouchel, M. Filer,
L. Cass-Fox, P. Gauvreau, J. Iliu,
F. Leduc, A. Lefort, R. Letendre,
Vern Lynn, J. McEwen,
J.-P. Mousseau, G. Sined,
B. Vansier, G. Tremblay et
G. Webber
- RÉ**
Klaus Spiecker (aquarelles et
gravures)
- LT**
«Petit salon d'été»: L. Belzile,
Gilles Boisvert, P. Bourassa,
R. Chicoine, R. Clément, G. Denis
(ou Sined), Y. Du Prey, A. Gladu,
J.-P. Jérôme, M. Lebel,
J.-P. Mousseau, R. Roussil,
F. Toupin, etc.
- YWCA**
H. Beament, G. Caiserman,
S. Cosgrove, E. Goldberg,
A. Hébert, W. J. Kinnis, A. Lismer,
H. Mayerovitch, L. Muhlstock,
E. Neumann, A. Pinsky,
J. Rhéaume, G. Roberts, A. Savage,
J. Smith, P. Surrey, G. Webber, etc.
- LI**
Pierre Gauvreau et Fernand Leduc
au restaurant Lindy's sur l'avenue
du Parc
- Harry Nordhoek à la «Place des
Arts», 1190, rue Bleury
(l'atelier de Robert Roussil)
- août-sept. **LT**
Sixième exposition collective:
L. Ayotte, P. Bourassa, R. Chicoine,
R. Clément, F. Déziel, ? Falardeau,
G. Gauvreau, R. Laframboise,
P. Lajoie, R. Letendre, B. Lauzé,
M. Merola, G. Sined
- septembre **AC**
John Gould
- LI**
Tapisseries françaises modernes dans
le hall de l'Hôtel de Ville de
Montréal: H.G. Adam, F. Adnet,
J. Arp, G. Bissière, J. Cavallès,
J. Dewasne, J. Deyrolle,
O. Dominguez, M. Gromaire,
V. Kandinsky, Le Corbusier,
F. Léger, J. Le Moal, J. Lurçat,

- A. Magnelli, H. Matisse, R. Oudor,
G. Singier, S. Tæuber-Arp,
P. Tal Coat, V. Vasarely, etc.
—
Georges Denis (ou Sined) et Robert
Martin à la «Place des Arts»
- sept.-oct. **RÉ**
A.A. Olssen (oeuvres non-
figuratives)
- octobre **GAL**
Paul-Émile Borduas (peintures et
aquarelles)
DG
«Peinture française de 1870 à
nos jours»
LT
Septième exposition collective:
L. Belzile, G. Boisvert,
J.-L. Champagne, M. Domingue,
C. Fafard, ? Falardeau, ? Gauvreau,
? Joselyn, R. Laframboise,
M. Merola, T. Simard, ? Timms
G12
Léon Bellefleur et Anne Kahane
RÉ
Ulysse Comtois
LPC
Jean-Paul Mousseau (encres et
gouaches)
LI
Normand Hudon (gouaches) dans le
hall du théâtre du Gesù
- oct.-nov. **GAL**
Stanley Lewis (dessins et lithos)
LT
Première exposition des Plasticiens:
Louis Belzile, Jauran, Jean-Paul
Jérôme, Fernand Toupin
G12
Herman Heimlich, Gérard
Tremblay et Roland Truchon
- novembre **G12**
Arthur Lismer et Louis Muhlstock
ÉM
Exposition des concours artistiques
de la Province portant, cette année-
là, sur les arts de la décoration
- nov.-déc. **GAL**
«Peinture française contemporaine»:
- Paul Aizpiri, Jean-Michel
Artlan, André Bauchant, Roger
Bezombes, Oscar Dominguez,
Mané-Katz, Robert Helman, Lutka
Pink, Claude Venard, Maurice
Verdier, etc.
- DG**
«Nos artistes à Paris»: P.-V. Beaulieu,
Stanley Cosgrove, Alfred Pellan,
L. Perley-Jones, Goodridge Roberts
- décembre **LT**
Huitième exposition collective:
dix-huit peintres présentent
chacun dix tableaux
G12
Jean-Paul Jérôme et Marthe Rakine
RÉ
Guido Molinari (24 dessins)
AHAN
Gaston Boisvert et Gilles Gauvreau
S23
Paula et Jimmy (H.W.) Jones
(peintures, bijoux, céramiques)
LI
Jean Cartier (céramiques) et
Georges Delrue (bijoux) au
Ritz-Carlton
—
Gérard Tremblay au
2048, rue Metcalfe
—
Monique Voyer au restaurant
Anjou, 1240, rue Drummond
- déc.-janv. **G12**
Paraskeva Clark et Henri Masson
- 1955
- janvier **GAL**
Rowell Bowles (peintures)
LT
Neuvième exposition collective:
«Les enfants des peintres»
AC
John Stewart (peintures et dessins)
RÉ
- Guy Michon
- Yves Du Prey (peintures) et
Gabriel Filion (sculptures)

- janv.-fév. **G12**
Ghitta Caiserman et Henry
W. Jones
MBAM
Rétrospective F. H. Varley
- février **GAL**
Edmund Alley et Claude Picher
(peintures)
G12
«Espace 55», organisée par Gilles
Corbeil, avec U. Comtois, R. Dupras,
Philippe Émond, P. Ewen,
P. Gauvreau, N. Lajoie, F. Leduc,
R. Letendre, J. McEwen,
G. Molinari et J.-P. Mousseau
RÉ
Deuxième exposition des
Plasticiens: Louis Belzile, Jauran,
Jean-Paul Jérôme et Fernand
Toupin et lancement de leur
manifeste
LT
Dixième exposition collective:
L. Ayotte, R. Durocher, ? Falardeau,
G. Gauvreau, Janou, N. Lajoie,
? Lescau, ? Martin, M. Merola,
J.-P. Mousseau, R. Nadon,
H.C. Noordhoek, A. Robert,
G. Sined
- fév.-mars **GAL**
Leslie Schalk (peintures et dessins)
MBAM
Henri Matisse (sculptures, dessins et
peintures)
- mars **RÉ**
Claude Tousignant
DG
- Jori Smith
- J.-P. Beaudin, M. Bernier,
L. Belzile, R. Clément, ? Falardeau,
Carmen Harvey, E.J. Hughes,
N. Hudon, Janou, Jauran, Loriot,
etc.
G12
Lawren P. Harris et Jack
W. Humphrey
YWCA
André Zadorozny (peintures et
sculptures)
- mars-avril **LT**
Onzième exposition collective:
Belzile et Jauran y participent
G12
Canadian Group of Painters
RÉ
Rita Letendre
LI
Denys Matte au restaurant Anjou
- avril **RÉ**
François Soucy (peintures)
LPC
Fernand Leduc (ses premiers
tableaux plasticiens)
DG
Eric Goldberg
LI
Maria Huldshinski, Eve N. Laws,
Eileen Reed, Natacha Wrangel
(peintures et céramiques) au 574,
chemin de la Côte Saint-Antoine
- avril-mai **MBAM**
72^e Salon du printemps
- mai **GAL**
Suzanne Bergeron (peintures et
dessins)
G12
Paul Andrew et Paterson Ewen
MBAM
- «Young Canadian Contemporaries» (peintures)
- «Canadian Ceramics of 1955/
Céramiques 55»
- mai-juin **GLA**
Exposition inaugurale: L. Belzile,
R. Blair, P.-É. Borduas, P. Bourassa,
C. Gauvreau, P. Émond, P. Ewen,
J. Goguen, Jauran, J.-P. Jérôme,
N. Lajoie, F. Leduc, R. Letendre,
J. McEwen, G. Molinari,
J.-P. Mousseau, C. Tousignant,
F. Toupin et d'autres sans doute
puisque'il était question de 20 expo-
sants dans les journaux
- juin **DG**
Alfred Pellan (12 tableaux)

- MBAM**
Tableaux de la collection
Guggenheim de New York
SG
Derek May
- juin-juil. **GAL**
Jean-Gabriel Domergue, Georges
Spiro (peintres français)
- juin-août **GLA**
Exposition de photos organisée par
R. Miller: J.-P. Beaudin, M. Brault,
A. Dumouchel, Gregori,
L. Guilbault, Jauran, J. Laflamme,
K. Lasnier, J.-P. Mousseau,
R. Truchon, Vittorio et G. Webber
- juillet **AC**
Graeme Ross (peintures)
SG
P. de Villiers
- août-sept. **GLA**
Salon d'été (aquarelles, encres et
gouaches): J.-P. Beaudin, R. Blair,
C. Coleman, U. Comtois,
A. Dumouchel, R. Dupras, P. Ewen,
N. Lajoie, R. Letendre,
J.-P. Mousseau
LI
Exposition en plein air au carré
Saint-Louis, organisée par Marc
Pilon de Radio-Canada et Henri
Tranquille: P. Boivin, P. Bourassa,
U. Comtois, G. Denis, F. Déziel,
R. Durocher, Y. Du Prey,
G. Gauvreau, B. Lauzé, R. Letendre,
J.-P. Mousseau, R. Roussil, G. Vidal,
M. Voyer, etc.
- septembre **GAL**
Léon Bellefleur (monotypes)
WG
La collection permanente de la
galerie: plusieurs modernes et
contemporains français et quelques
Canadiens dont W. Armstrong,
P.-V. Beaulieu, R. Beny, J. Iliu,
J.-P. Riopelle, J. Rhéaume,
G. Roberts
- octobre **GAL**
- André Jasmin (peintures)
- Dorothy Ruddick (peintures et
dessins)
MBAM
Henry Moore (sculptures et dessins)
DG
- John Lyman
- Goodridge Roberts
GLA
- Jean-Pierre Beaudin (annoncé au
début d'octobre dans *Vie des Arts*)
- Noël Lajoie
G12
E.J. Hughes et Jack L. Shadbolt
WAG
B.C. Binning
YWCA
Christina Coleman
MG
Fernand Leduc (période 1950-1955,
tableaux plasticiens)⁴¹
- oct.-nov. **GAL**
Stanley Lewis (sculptures et lithos)
GLA
Paul-Émile Borduas (12 aquarelles)
G12
Philip Surrey et Robert York
Wilson
- novembre **GAL**
Eva Landori (peintures)
DG
Fred Taylor
ÉHÉC
«Peinture canadienne» (80 expo-
sants). **De Montréal:**
W. Armstrong, L. Bellefleur,
L. Belzile, R. Blair,
P.-É. Borduas, F. Brandtner,
U. Comtois, G. Caiserman,
G. Corbeil, S. Cosgrove, J. de
Tonnancour, P. Ewen, L. Gadbois,
P. Gauvreau, P. Émond, J. Iliu,
A. Jasmin, Jauran, J.-P. Jérôme,
N. Lajoie, F. Leduc, R. Letendre,
S. Lewis, J. Lyman, J. McEwen,
G. Molinari, J.-P. Mousseau,
A. Pellan, N. Pervouchine,
J.-P. Riopelle, L. Schalk, M. Scott,
J. Smith, F. Toupin, C. Tousignant,

G. Tremblay, R. Truchon, M. Voyer,
G. Webber. Ainsi que les sculp-
tures, céramiques et pièces de joail-
lerie de: L. Archambault, J. Cartier,
G. Delrue Derome, P.R. Dinel,
A. Kahane, R. Roussil,
C. Vermette, etc. De Québec:
E. Alleyn, M. Barbeau, S. Bergeron,
J.-P. Lemieux, M. Maltais, D. Matte,
D. Morisset, C. Picher.
De l'Ontario: A. Biéler, J. Bush,
O. Cahén, J. Dallaire, T. Hodgson,
D. Milne, etc. De l'Ouest :
M. Bates, B.C. Binning, B. Bobak,
M. Nicoll, J. Shadbolt, T. Tanabe,
etc.

GLA

Jean-Paul Jérôme (peintures)

LI

Solange Legendre dans le hall du
théâtre du Gesù

nov.-déc. GAL

Margit Rott (bois sculptés)

GLA

Roland Giguère (oeuvres
graphiques)

G12

Six peintres de Cornwall

AC

W.H. Taylor

LI

Denyse Beauchemin, Annette Segal
et Rose Tuchrovsky dans l'atelier
du céramiste Jean Cartier,
au 3410, rue Sainte-Famille

décembre GAL

«Peintres canadiens et européens
contemporains»: P. Aizpiri,
J.-M. Atlan, P.-É. Borduas,
R. Bowles, Cato, J. Dallaire,
O. Dominguez, A. Pellan, etc.

MBAM

Canadian Group of Painters

G12

- Elizabeth Delafield, Catherine

Gensonnet et Irene Shaver

GLA

Marcel Barbeau (gouaches)

G12

- Pierre Bourassa et Clément Picard

UdM

«Les non-figuratifs» (accrochage de
Robert Blair): R. Blair, G. Corbeil,
P. Ewen, F. Leduc, J. McEwen, etc.

LI

Gérard Tremblay (bijoux) au 6512,
12^e avenue, Rosemont

La suite (les années 1956 à 1961
inclusivement) dans le prochain
numéro...

The Urban Prairie

Dan RING

With essays by: Dan RING,
Guy VANDERHAEGHE and
George MELNYK

Saskatoon: Mendel Art Gallery and
Fifth House Publishers, 1993

160 p., 60 col., 53 b/w illus., \$ 24.99
soft cover

It is more than a truism - it has become a platitude - that Canadian art and identity have, for much of the twentieth century, been defined by landscape. Urban scenes have occupied only a small area in the Canadian visual consciousness. In 1990, Dorothy Farr reminded the readers of her catalogue *Urban Images, Canadian Painting* that there has been no shortage in Canada of exhibitions of landscape art. She then went on to remark, entirely accurately, that "until now, few [exhibitions] have looked at the urban image."¹

This does not, of course, imply that pictures of urban scenes are rare in Canadian art. In fact, some of the canonical works in the history of this country's visual culture describe towns and cities: views by topographers such as James Pattison Cockburn, James Duncan and Richard Short (the city observed); J.E.H. MacDonald's *Tracks and Traffic*, 1912, and harbour scenes by Adrien Hébert (the city as workplace); Robert Gagen's *Temples of Commerce*, 1914 (the city triumphant); Marian Scott's *Stairway*, mid-1930's



(the city as symbol); and even Joseph Légaré's *Incendie du quartier St-Roch...* (the city destroyed).

Yet, with regard to the Prairies, it is difficult to think of more than a very few representations of the urban milieu that can approach these works in terms of familiarity or popularity. In *Urban Images, Canadian Painting* the three Prairie Provinces combined were represented by only four of the fifty-one exhibits: an 1850's view of Fort Garry and St. Boniface (Paul Kane); a 1928 Illingworth Kerr oil of buildings in a small Saskatchewan town; a 1943 scene in Edmonton by Henry G. Glyde; and a rooftop view of Calgary, painted in the 1950's by Roy Kiyooka. Given this situation, the Mendel Art Gallery's *The Urban Prairie*, published to accompany a touring exhibition of representations of towns and cities in the three Prairie Provinces,² is a welcome and intriguing catalogue.

Prior to *The Urban Prairie*, most of the scholarship on representations of Western towns and cities had been in the context of literary studies. It is therefore appropriate that one of the catalogue's three essays is entitled "Brand Name' vs. 'No-Name': A Half-Century of the Representation of Western Canadian Cities in Fiction." Written by Saskatchewan novelist Guy Vanderhaeghe, it offers a useful introduction to the problematic nature of Canadian prairie towns and cities as subject.

While the creation of fictional small towns as settings for novels seems unsurprising and unremarkable, Vanderhaeghe identifies a tendency for Prairies novelists to do the same even with Western cities. For example Sinclair Ross, in his 1957 novel *As for Me and My House*, has his protagonists move from the fictional Manitoba town of Horizon to a "small city" with a university, two hundred miles south-east of Horizon. As Vanderhaeghe deduces (p.120), the city can only be Winnipeg, yet it remains unnamed throughout the novel. Vanderhaeghe suggests that, in an era when urban identity tended to be defined by Hollywood movies that made reference to only a few very large cities - New York, Chicago, Los Angeles - prairie-based novelists set their works in "no-name" cities because "the place where they lived failed to meet 'world-class' standards and might possibly provoke

snickers as the subject of literature" (p.128).

Whether or not one accepts Vanderhaeghe's theory to explain the shadowy representation of urban life in Prairies literature prior to c.1960 (the year that marks the cut-off point for *The Urban Prairie*), the phenomenon itself is an intriguing one. That the prairie city is as undervalued a subject in the visual arts as in literature is made clear by the fact that *The Urban Prairie* is the first study of its type.

Perhaps so little scholarly work has previously been done on the subject because the prairie landscape has tended to be conceived as the *sine qua non* of Western experience. Stretching off in more or less absolute flatness to the horizon itself, the landscape seemed incomprehensible to early explorer and settler artists: not so much a landscape ("an extensive area of scenery as viewed from a single aspect," according to the dictionary definition), as a desert-like expanse in which the view in any one direction was likely to be identical to the view in any other. In its stripped-down, rigorous geometry, the landscape laid out the parameters that determined the psychological reality of rural life.

More importantly, however, the landscape also imposed its presence on those who lived in the towns and cities strung across its apparent emptiness. The physical attributes of the environment seemed to exist in something of a

cause-and-effect relationship to urban life and art, defining the criteria by which authenticity could be judged. As Paul Hiebert wrote of his fictional Saskatchewan poet Sarah Binks, "This simple country girl has captured in her net of poesy the flatness of that great province."³ In a more serious vein, literary historian Laurence Ricou has suggested that writers in the Canadian West have tended to define their towns and cities as extensions - physically and psychologically - of the emptiness and flatness of the surrounding landscapes.⁴ Thus, although urban settings tend to remove the protagonists from the isolation and meteorological violence of exposed rural areas, on another level they replicate those same qualities of isolation and vulnerability in the face of an empty and meaningless world. Geographer Ronald Rees has also noted the strangeness of the relationship between landscape and town: "The prairie is never just background. Nature dominates even in the cities. Blizzards and dust storms roar in across the unprotected and unprotecting plain; low, thinly spread buildings do little to mask the overarching sky; and broad, straight streets lead the eye outward to the country."⁵

This same sensibility is evident in the very title of the Mendel Art Gallery publication, as "The Urban Prairie" firmly locates the urban scene within the determining context of the landscape. It is therefore no surprise to

find that the impact of the landscape upon perceptions of the urban centre is noted sporadically throughout the catalogue. For example, in his essay "The Urban Prairie 1880 to 1960," exhibition curator Dan Ring reproduces a bird's-eye-view oil painting of Lethbridge (c.1915) that shows the geometrical orderliness of the city surrounded, isolated and threatened by what appears to be an utterly "featureless and empty void" (p.33). He then links this long-distance view to the very different close-up perspective employed in two fold-out sets of engravings (1881, 1892) of every building on Winnipeg's Main Street. Arranged in a serial format and determinedly filling the entire field of vision, the engravings of the buildings take on a protective, talismanic character. Here the open landscape is nowhere to be seen. Still, the images' almost obsessive objectification and valorization of a specifically urban phenomenon function as a psychological reaction against the empty and dangerous Prairie.

The issue of urbanism in relation and response to the landscape is vast and opens up a myriad of possibilities for argument and analysis.⁶ In exploring this and other issues, *The Urban Prairie* is severely hampered by the amount of space available for text. Because the catalogue tackles a subject that has been little explored in other publications, its three essays must do

many jobs at once. Dan Ring presents a history of visual responses to the urban environment, attempting always to situate these within broader social, political, economic and aesthetic contexts. As mentioned, Guy Vanderhaeghe's essay considers the status of the Western city in the literature of the region. George Melnyk, in "The Five City-States of the West," proposes strategies for the understanding of Western identity as expressed through the urban settings which are now home to a substantial majority of the citizens of Manitoba, Saskatchewan and Alberta. Inevitably, full coverage of these diverse topics would require a significantly longer publication than this substantial (160 page) but heavily illustrated catalogue.

However, the important service performed by *The Urban Prairie* goes a long way toward compensating for its occasional sketchiness. So does the variety of artifacts that have been marshaled by Dan Ring to document and illustrate the arguments raised in the catalogue in general, and his essay (the longest of the three) in particular. The exhibition's ambit is wide, encompassing 298 paintings, prints, drawings, sculptures, photographs, promotional materials, postcards, maps, such fanciful whatnots as a Wedgwood plate with a handpainted view of Moose Jaw, and a film of the construction of Saskatoon's Broadway Bridge. By according documentary and promo-

tional materials importance and interest equal to those of the "fine arts," Ring has grounded his work within a set of contexts that go beyond the merely aesthetic. This serves well his attempt to come to terms with the changing expectations and ideals that have been evident in visual representations of the urban Prairies. Such a broad basis is essential because, as Ring first proposes and then demonstrates, "the representation of urbanism in the Canadian West embodies both a mythology of progress and the reality of a collective imagination" (p.11). Mythologies and collective imagination are necessarily abstract concepts, difficult to grasp if presented in isolation from the contexts in which they developed. Their clear and concise elaboration is the greatest strength of Ring's text.

Ring's discussion begins in 1880. By that date the romanticism of earlier artists, born of their inability or unwillingness to come to psychological and artistic terms with the Prairies, had largely been replaced by more thoroughly pragmatic approaches to the prairie setting. In "The Cities of the Rail," the first of the five sections of his essay, he surveys commercial, fine-art and documentary images associated with the building of the CPR across the West. The Railway brought settlers, began the process of dislocating the Native inhabitants, and created new markets for agricultural and

manufactured goods. It was the impetus for the founding of a string of new towns across the southern Prairies, and gave the hitherto "barren" West a new identity as an important source of capital within the expanding nation.

Ring's topic in "The Cities of the Rail" is a huge one which he perforce covers in a mere four pages of text. However, the text manages to convey a vital sense of the frenzy of the times, in part because its otherwise regrettable brevity requires Ring to toss off new references and ideas in every second sentence. All of these are vividly documented by visual references: photographs by William McFarlane Notman and others; a bird's-eye-view map of Winnipeg at the time when it became the CPR's western hub; and paintings and prints of burgeoning (sometimes exaggeratedly so) settlements.

The same emphasis upon a plethora of ideas and references characterizes the next section of Ring's history of the urban prairie, "The Empire of the West," which covers the two decades between c.1900 and c.1920. These were years of sensational growth. Of all the settlements on the Prairies in 1891, only four - Winnipeg, Calgary, Brandon and Portage La Prairie - had populations of more than 1000, but by 1911 forty-nine towns could make this claim.⁷ By 1913 five cities - Winnipeg, Regina, Saskatoon, Calgary and Edmonton - had emerged as important

urban centres. According to Alan Artibise, the percentage of Westerners living in urban settings soared from 19.3% to 28.8% between 1901 and 1911; Paul Voisey gives alternative figures of 25% and 35%, respectively.⁸ Between 1901 and 1916 Saskatoon's population increased from 113 to 21,000, Regina's from 2,200 to 30,200, Calgary's from 4,400 to 56,500, Edmonton's from 5,500 to 53,800, and Winnipeg's from 45,000 to 187,200.⁹ Unfortunately, *The Urban Prairie* is somewhat lacking in statistics and suitably extensive background information of this kind. Ideally, it should be read in conjunction with more detailed economic, social and political histories of the West, such as those by Artibise and Voisey.

Although these spectacular rates of growth were primarily a response to the massive degree of contemporary rural settlement, they were also supported by civic boosterism. Alan Artibise has catalogued some of the forms taken by this uniquely urban phenomenon: "early city incorporations, massive boundary extensions, huge public works programs, deficit financing, special tax policies, railway promotion, immigration encouragement, industry attraction, municipal ownership, and efforts to attain status as both provincial capital and home of the provincial university."¹⁰ Such policies contributed to an urban growth rate on the Prairies that exceeded those

everywhere else in Canada. At the same time, the mechanistic and socially progressive ethos upon which these policies were premised was also manifested in the City Beautiful Movement. This movement was pioneered in Great Britain in reaction to the visual and social devastation that had blighted urban centres in the wake of the Industrial Revolution. It was transplanted to Canada at the beginning of the twentieth century.

The importance of boosterism and the City Beautiful Movement to urban self-definition dominates the c.1900-c.1920 section of *The Urban Prairie*. Virtually excluded from the text are documentary and promotional materials showing anything other than elegant structures, gracefully futuristic town plans (including Thomas H. Mawson's utopian *The {Calgary} Civic Centre As It May Appear Many Years Hence* of 1912), and photographs and maps of cities in which omnipresent industry has apparently brought wealth and happiness to all. In fact, however, boosterism had a dark side: its failure to address growing problems of economic inequity and social injustice. A supposedly shared commitment to urban growth and prosperity could not reconcile the often contradictory interests of different classes and ethnic groups; the Winnipeg General Strike of 1919 occurred despite the ideals of industriousness and civic pride recorded in an anonymous photograph

(c.1918) titled *Statuary Group "Industry" Before Elevation to the Dome of the Manitoba Legislative Building*. The "Empire of the West" section of Ring's essay comments only tangentially on this question.

The early decades of the twentieth century were characterized in the West not only by boosterism, but by something resembling its antithesis: an agrarian populist and idealist reaction against Central Canada and the "big-city" phenomena it symbolized. These phenomena included, most notably, big business, rampant industrialization and urban encroachment. To a significant degree the political, economic and cultural history of the Prairies during the early decades of the century grew out of the agrarian movement. Yet Ring makes as little mention of this as of the underside of boosterism. His concern with elucidating the noteworthy changes that occurred in the design and character of Western cities in the twenty years ending in c.1920 pushes to the fore the city as subject, but it also blurs the essential background against which urban change occurred. As something of a complementary flip-side to the urban utopian vision of boosterism and the City Beautiful Movement, the concept of agrarian idealism needs to emerge as a more visible context in *The Urban Prairie*.

These lacunae notwithstanding, Ring's essay testifies to his ability to tie

together a variety of ideas and issues, even if he has room to supply only limited analysis and background information. "A Sense of Region" and "The War Years," the third and fourth of the five sections of his essay, are distinguished even more by these strengths. "A Sense of Region" documents the imagery associated with the development of a distinctive regional identity, culture and economy after the Great Depression, when (although the catalogue makes no mention of this) the urban percentage of the population in the Prairie Provinces rose by a mere 4.9% (1921-1941) - less than one-third the rate in British Columbia, Ontario and Quebec, and less than half the rate in the Maritimes.¹¹ It was in the 1930's, during years of economic and social collapse, that artists such as Fritz Brandtner and Caven Atkins recorded their vision of the prairie city as a self-contained subject and a site of political and economic activism. Here Ring manages to evoke and sustain the feel of the times, but without becoming at all reductivist in his analyses of visual representations of urban centres. Thus, Dick Bird's 1935 photograph of strikers in Regina is complemented by the stillness and intimacy of Lionel LeMoine FitzGerald's *Doc Snyder's House* (1931), and by Bartley Robilliard Pragnell's bucolic *Outskirts of Lethbridge, Alberta* (1938), the latter showing the interface between town and country. The same breadth of

treatment stamps Ring's study of urban imagery during the Second World War, a time when economic vigour was renewed, but was not sufficient to lift the Prairies out of their position as the least urbanized part of Canada. Discussing urban imagery during the war years, Ring presents a heterogeneous view that includes documentary photographs, promotional billboards, the quasi-biblical allegories of Henry G. Glyde, an "almost social realist" watercolour (p.87) by Walter J. Phillips, and much else.

The final section of Ring's essay, "Modernism and Popular Culture," is a fitting, though rather too brief, conclusion to a text that has traced the constantly shifting lines of contact and mutual influence between the rural landscape, the city, broader economic, social and political phenomena, and the discrete sensibilities and interests of individual artists. By 1960 much Western architecture and interior design showed the influence of the International Style. "Abstraction, with its multiple reflective viewpoints, fractured planes and geometric forms, was especially suited to the modern cityscape" (p.102). Earlier in Ring's essay urban portrayal, typified by the aforementioned aerial view of Lethbridge and the two fold-out brochures of Winnipeg's Main Street, was seen as something of a desperately pragmatic attempt to fend off a hostile and encroaching environment. By the

end of the essay this has given way to the urban subject as a pretext for the exploration of such purely pictorial concerns as abstraction and gesturalism. Ring thus succeeds in giving the reader a developmental overview of the image of the "urban prairie" as extraordinarily complex, unexpectedly rich in associations and possibilities, and capable of assuming a variety of meanings in response to a multitude of circumstances and expectations. In this sense his choice for the catalogue's cover illustration seems entirely appropriate. Henry Glyde's *The Exodus* (1941) envisions Edmonton not only as a modern city, but also as the site for a re-enactment of the biblical Exodus and thus as a focus for the artist's commentary on "the universality of suffering and displacement caused by the war" (p.87). Allegory, symbolism and topographical references combine to create a multi-layered vision of a city of many meanings.

The last of the three catalogue essays, "The Five City-States of the West," is by Calgary historian, author and editor George Melnyk. It combines personal and regional history to insist upon the cultural dominance, the demographic diversity and the thoroughly urban character of the region's five principal cities. The core of Melnyk's argument is that Winnipeg, Regina, Saskatoon, Edmonton and Calgary not only constitute the reality of prairie life for

most of the inhabitants of Manitoba, Saskatchewan and Alberta, but that these cities are also central to any meaningful definition of Prairies culture. Unfortunately, however, he compromises his argument by likening the five cities to the city states of Periclean Greece and of Renaissance Italy. These unfortunately hyperbolic comparisons obscure more than they illuminate. They ignore historical and geographical specificity in the interest of shoring up an position that had no need for such improbable means of support.

As a catalogue, *The Urban Prairie* is attractively designed, and includes 60 excellent colour reproductions. Most important, however, it requires the reader to rethink his or her own preconceptions of the character of Western Canada - a region where over half of the 4.6 million inhabitants live in the five largest cities, and where an additional 400,000 live in communities that are smaller but essentially urban. As George Melnyk very accurately points out, "In the search for what is truly western, the prairie city has been systematically ignored and set aside" (p.150). *The Urban Prairie* is an important tool for correcting this longstanding and widespread oversight.

BRIAN FOSS
Department of Art History
Concordia University

Notes

1 Dorothy FARR, *Urban Images, Canadian Painting* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1990), p.xx. Probably the most substantial of these exhibitions was *Industrial Images*, organized by Rosemary Donegan in 1987 for the Art Gallery of Hamilton. Donegan's catalogue includes a brief chapter on representations of industry in the Prairie Provinces.

2 After its showing in Saskatoon (29 Oct. 1993 - 2 Jan. 1994) the exhibition will travel to the Winnipeg Art Gallery, the Dunlop Art Gallery, the Edmonton Art Gallery and the Glenbow Museum.

3 Paul HIEBERT, quoted in Eli MANDEL, "Images of Prairie Man," *A Region of the Mind: Interpreting the Western Canadian Plains*, Richard Allen, ed. (Regina: Canadian Plains Study Centre, University of Saskatchewan, 1957), 201.

4 Laurence RICOU, *Vertical Man/Horizontal World: Man and Landscape in Canadian Prairie Fiction* (Vancouver: UBC Press, 1973), 129-30. See also Edward A. McCOURT, *The Canadian West in Fiction* (Toronto: Ryerson Press, 1949); and Henry KREISEL, "The Prairie: A State of Mind," *Transactions of the Royal Society of Canada*, 4th series, vol. 6 (June 1968): 171-80.

5 Ronald REES, *Land of Earth and Sky: Landscape Painting of Western Canada* (Saskatoon: Western Producer Prairie Books, 1984), 53.

6 For example, see R. Douglas FRANCIS, "Changing Images of the West," *Journal of Canadian Studies* 17, no. 3 (Fall 1982): 11-16.

7 FARR, *Urban Images, Canadian Painting*, 9.

8 Alan F.J. ARTIBISE, "Patterns of Prairie Urban Development, 1871-1950," *Eastern and Western Perspectives: Papers from the Joint Atlantic Canada/Western Canadian Studies Conference*, David Jay Bercuson and Phillip A. Buckner, eds. (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1981), 118-20. Paul VOISEY, "The Urbanization of the

Canadian Prairies, 1871-1916," *The Prairie West: Historical Readings*, R. Douglas Francis and Howard Palmer, eds. (Edmonton: Pica Pica Press, 1985), 389.

9 VOISEY, 389.

10 ARTIBISE, 118-20.

11 ARTIBISE, 124.

LES ARTS VISUELS AU QUÉBEC DANS LES ANNÉES SOIXANTE

La reconnaissance de la modernité

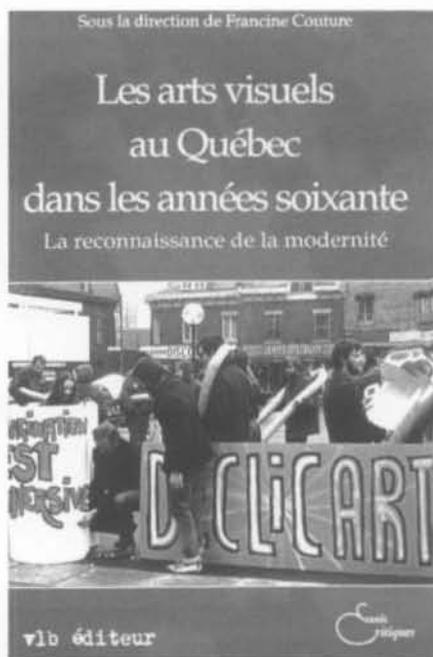
Sous la direction de

Francine COUTURE

Montréal, vlb éditeur, 1993

341 p., 55 illus., 24,95 \$

Paraissait l'an dernier sous une couverture modeste et avec un prix abordable un livre écrit en collaboration sous la direction de Francine Couture qui, s'il avait été publié par un musée à l'occasion d'une exposition aussi importante que les années XX ou la collection Lavallin aurait fait époque. Il s'agit en effet d'un ouvrage qui non seulement présente le bilan d'une période particulièrement riche dans la vie culturelle du Québec, mais renouvelle en même temps l'approche traditionnelle de l'analyse des mouvements d'art québécois. Au lieu de s'en tenir à une histoire des avant-garde ou pis encore, à une sorte de palmarès de nos grandes et petites vedettes, les auteures de *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, publié chez vlb éditeur à Montréal, n'ont pas craint d'aborder les questions de fond: l'apport des femmes peintres au courant post-automatiste (Rose-Marie Arbour); le problème du formalisme québécois (Marie Carani et Marie-Sylvie Hébert); les rapports de l'art et de la culture à l'époque du virage technologique au Québec (Francine Couture); l'intégration de l'art à l'ar-



chitecture (Rose-Marie Arbour); et l'éducation de l'art par l'art (Suzanne Lemerise). Chacun de ces sujets est l'objet d'un gros chapitre, on devait dire une section, qui non seulement est solidement informé mais abonde en perspective nouvelle et en idées inédites.

Ne pouvant leur rendre justice à toutes dans un court compte-rendu, nous nous contenterons de signaler trois lignes de force de cet excellent ouvrage qui nous ont paru spécialement intéressantes et susceptibles d'orienter la recherche à venir. Il y a tout d'abord l'importance que l'on doit attacher à partir des années soixante aux interventions de l'État en matière de culture.

C'est l'époque qui voit l'apparition d'un véritable Ministère de Affaires culturelles (1961) avec Georges-Émile Lapalme comme premier ministre de la culture et les premières tentatives de définir une politique culturelle propre au Québec. C'est l'époque où l'on se contente plus d'une délégation canadienne à Paris, mais où l'on songe à l'établissement d'une Maison du Québec, défendant des intérêts plus spécifiques au Québec. Très tôt, en particulier autour de l'affaire de la participation québécoise à l'exposition de Spolète, 1962 deux façons de concevoir la diffusion de l'art du Québec s'affrontent: faut-il favoriser, comme le pensaient Guy Frégault et Robert Élie, une diffusion large, représentative, on serait tenté de dire démocratique, de la culture québécoise, ou, comme le défendait Charles Delhoye, la présentation d'une avant-garde restreinte, mais susceptible de faire un impact sur la scène internationale? Les artistes ne restent pas indifférents dans ce débat qui les concernent au premier chef. Paradoxalement, l'intervention de l'État dans le domaine culturel favorise une politisation des artistes et la prise en charge de leur destin. Dans les milieux d'avant-garde, on vivra l'aventure de Spolète comme une occasion manquée et on accusera les membres de la délégation du Québec d'être les grands responsables de cet échec. Spolète fut en effet une aventure sans lendemain, comme d'ailleurs les tentatives d'exposer l'art

du Québec à Bordeaux ou dans des galeries peu connues à Paris.

En fait, il était peut être trop tôt pour faire un impact important sur la scène internationale. D'autant qu'au Québec des tâches nombreuses et stimulantes sollicitaient l'attention. C'est ce qui ressort principalement de la lecture de l'ouvrage dirigée par Francine Couture et ce sera la seconde ligne de force sur laquelle nous aimerions attirer l'attention. On y démontre en effet comment à partir des années soixante, on assiste à une consolidation des prises de position de l'avant-garde. Alors, que les automatistes et le groupe de Prisme d'yeux avaient eu à se débattre pour faire accepter une peinture non-figurative, voire même figurative, l'art abstrait prôné depuis les années cinquante par deux groupes de Plasticiens, Jauran, Belzille, Jérôme et Toupin d'abord, C. Tousignant et Molinari ensuite, n'a plus à défendre leur raison d'être. Non seulement, il a ses galeries (Galerie du Siècle, Galerie Soixante, Camille Hébert) qui poursuivent l'action commencée par Agnès Lefort et par L'Actuelle, mais une tribune lui est largement ouverte dans les journaux où il fait l'objet de débats vivants et substantiels. Des problèmes d'influences, de nouveauté, d'importance peuvent encore être soulevés, mais la critique ne questionne plus la légitimité de la recherche abstraite. On peut même se permettre d'autres recherches sans

avoir l'impression de «diviser les forces», comme disait Pellan dans les années quarante à propos de ses rapports avec Borduas et les automatistes.

De la même manière, si durant les années cinquante, les femmes artistes faisaient parler d'elles dans des termes qui vantaient leur «force» leur «vigueur», voire même leur caractère «viril» (!), le discours du début des années soixante qui oppose encore la «raison» à l'«émotion» à propos de leur travail et celui de leurs confrères masculins paraît de plus en plus réducteur devant la qualité évidente de l'oeuvre de Marcelle Maltais, de Kittie Bruneau, de Marcelle Ferron, de Lise Gervais, de Rita Letendre et de Laure Major. On finira par l'abandonner et on assistera momentanément à la fin de l'ère des femmes peintres. «Le problème de la création est le même pour tous», s'écriera un critique. Il faudra attendre les années 70 et la montée du féminisme pour que le débat soit ouvert sur des bases nouvelles.

Mais les années soixante sont aussi l'époque de nouvelles recherches dans deux directions en particulier: l'intégration des arts à l'architecture et la définition de nouveaux rapports avec la technologie. J'ai été frappé à la lecture de l'ouvrage dirigé par Francine Couture par l'importance de la figure de Jean-Paul Mousseau durant la période étudiée. On pourrait presque dire que sa grande murale de l'Hydro-Québec, à la fois par sa monumentalité

et par ses ambitions technologiques, résume à elle seule toute la période. Elle s'intègre tant bien que mal à une architecture ingrate et ses circuits électriques ne fonctionnent pas toujours comme on le souhaiterait. Soit, mais ces lacunes qui ne dépendaient pas de l'artiste, ne l'empêchent pas de symboliser la direction prise par toute une époque, que ce pionnier avait fait plus qu'entrevoir.

Nous ne saurions trop recommander la lecture de cet ouvrage indispensable pour tous ceux qui s'intéressent au développement récent des «arts visuels au Québec dans les années soixante» et plus largement à la «reconnaissance de la modernité» dans notre milieu.

FRANÇOIS-MARC GAGNON
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal

SCULPTURE OF THE INUIT

George SWINTON

McClelland and Stewart Inc., 1992

288 p., 39 col., 870 b/w illus., \$45.00
soft cover

George Swinton's *Sculpture of the Inuit* published in 1992 and recently released in paperback, is a revised and updated edition of his *Sculpture of the Eskimo*, 1972. It continues the encyclopedic survey of Inuit carving first catalogued in his classic work *Eskimo Sculpture of 1965*.¹ This updated publication has a melancholy tone, evoking a nostalgia for an earlier time in Inuit contemporary art; a time of different sensory involvement, when sculpting meant "hearing" the stone and good work was sensuously tactile.

The addition of 33 pages to *Sculpture of the Inuit* unfortunately neither does justice to many of the artists working since 1971, nor to the one million carvings produced since that time. Swinton states that both for economic reasons and time constraints, it is no longer possible to produce the kind of comprehensive image bank which was the foundation of the 1972 work. Instead he aims to provide the reader with an overview.

To the 825 photographs in the 1972 publication, 83 new images have now been added representing a cross-section of post-Contemporary carvings. Swinton considers changes in style and technique as well as in sub-

SCULPTURE OF THE INUIT



GEORGE SWINTON

The classic work, revised and updated

ject matter; particularly useful are his updated attributions carried out with painstaking care. Meticulous attention is given to the spelling of artists' names and localities. These have been cross-referenced in the "Index of Artists" which also lists the old names, a useful tool for research purposes.

In *Eskimo Sculpture* from 1965, Swinton established the paradigm within which contemporary Inuit carving would be considered, and one that continues to inform his most recent writing. In this earlier work, Swinton approached Inuit sculpture from an unprecedented position. He destabilized the ethnological category in which Inuit carving had generally been placed. As a result, the generalizing tendency to group the carvings within anthropological spheres of collective

styles and characteristics has been replaced by an emphasis on individual artists. Swinton displayed critical judgment that was much needed in the formative years, a time when Inuit sculpture was threatened by a plethora of kitsch. And it is his 'critical eye' which has been particularly influential in formulating the parameters of the good, the bad and the indifferent in Inuit sculpture.

Swinton arrived in Canada from Austria in 1939. Like the many prominent figures who were instrumental in molding American Modernist art, he was displaced by the Second World War and was searching for permanent values in a quickly changing world. In many ways his experience with Inuit art parallels what was occurring in American culture in the 1940's. James Clifford in his article "*On Collecting Art and Culture*"² describes a community of refugees in a highly chaotic New York City, trying to make sense of a world of incongruities and drawn to 'primitive' sites because of their stability and permanence as representations of universal and transcendent values: "Specific places - Rio, Fire Island, New Brazilian cities, Indian sacred sites - appear as moments of intelligible human order and transformation surrounded by the destructive, entropic currents of global history."³ For example Claude Lévi-Strauss, André Breton, Max Ernst and André Masson, and others, became passionate collectors of pre-

Columbian, Indian, Oceanic, Japanese, Northwest-Coast Indian and Eskimo artifacts. In a renowned exhibition at the Betty Parsons Gallery, they brought together pieces from their private collections and artifacts from the American Museum of Natural History: "By moving the museum pieces across town, the Surrealists declassified them as scientific specimens and reclassified them as art."⁴ What had begun as an avant-garde fashion in 1920's Europe, established the category of Primitive art in America with a market closely tied to the Modernist aesthetic. By the 1940's and 50's, these ideas had become institutionalized and the correspondence between Modernist and Primitivist was widely assumed in the avant-garde world.

Swinton's interest in Inuit sculpture began in 1950 shortly after the work first appeared on the southern markets.⁵ In 1954, he accepted an academic position at the University of Manitoba School of Art. In Winnipeg he met the long-time editor of *The Beaver*, Clifford Wilson, and began a significant association with the Hudson's Bay Company, the main purchaser of carvings in the Arctic in the 1950's. Swinton first ventured North in 1957. This was the beginning of a long involvement with the Inuit, a relationship which has been one of respect for their culture, accompanied by a continuous effort to mediate between Inuit art producers and the

southern mainstream.

Intrinsically involved in all aspects of the study of Inuit carving during those seminal years of the 1950's and 1960's, Swinton brought both an artist's sensibility and a critic's connoisseurship to a relatively little-known field. His is an aesthetic judgement based in a Formalist and Idealist philosophy and situated within the conventions of Modernist art history. Swinton substantiates this position in his writings of 1965: "strangely enough, without being able to define it, we are able to recognize art whenever we encounter it - provided we are sensitive to it and sufficiently open-minded,"⁶ and "yet, when we speak of art, we think of specific transcendent qualities that may be obtained consciously or subconsciously, individually or collectively, traditionally or defiantly, from an unpredictable combination of object and image, idea and imagination, fiction and dream, content and form."⁷

It is essential, however, to acknowledge that George Swinton, though Idealist in his role as critic, was well aware of the impact on Arctic life due to interference from the South, including his own. The often-times hesitant and unorganized nature of Swinton's writing is perhaps due to his awareness of the effect his opinion might have, and therefore has resulted in his unwillingness to present a closed history. He has made it clear that his

interpretations are personal and intuitive, based on a familiarity with Inuit life, its myths and traditions and his own background as an artist. It is characteristic of Swinton's method that he has consistently used the personal pronoun "I" throughout his writings. While this is expected in the postmodern period, it was most unusual in Canadian art writing of the 1950's and 1960's.

Typical of his approach is the new section titled "Musings," placed towards the end of *Sculpture of the Inuit*. In its somewhat distracting meanderings, this segment appears out of context and somehow snipped from a greater body of ideas, perhaps the discards of another chapter. Much of this section would have been more appropriately integrated with the chapter "Changes 1971-1992," with much of the information on pages 246 and some on 247 placed in the "Foreword" for greater clarity.

Swinton describes a new generation of artists influenced by Southern attitudes to art: "it became important **how** sculpture looked rather than **what** it said."⁸ He attributes these changes, which set the post-Contemporary period apart from the Contemporary, to training in Southern art schools with their emphasis on experimentation. Swinton argues that much of the sculpture of the past twenty years is gargoyle-like, bearing qualities of "spook" versus "spirit," and cre-

ated more from "fury" and "fun" than from a position of solemn sacredness.

In characterizing post-Contemporary carvings, Swinton describes an emerging tendency to reclaim ancient myths and traditions as narrative content for the new sculpture. While he notes that the spirit world is the most favored subject for this new art, he makes a distinction between the use of ancient traditions and real belief: "The supernatural world is not a part of their religion but thrives because it is so closely attached to their profound and unsentimental feelings for nature."⁹ He calls these new works "irreverent," marked by a "loss of innocence" and produced with a self-consciousness which is different from that of both traditional sacred art and art of the early Contemporary period.

The front and back cover images may reflect Swinton's personal preference and suggest what could be seen as the best of the new work. On the front cover *Mother and Child, Bird and Drum* of 1975 by George Tattaniq and on the back, *Shaman Changing*, 1984 by David Ruben Piqtoukun share an emphasis on shamanic meaning. Stylistically both these sculptures are composed of unembellished broad areas of simplified shapes, unencumbered by fussy detailing. These pieces point to a continuation of Inuit tradition within the aesthetic defined by Swinton's large and important body of work on Inuit sculpture. It seems particularly

worth considering Swinton's reference to a change in the sensory-ratio evidenced by some of the new post-Contemporary work. The gargoyle frenetic imagery of the new sculpture is highly vision-oriented, part of the postmodern media world. This particular new tendency is additive, complex in materials and large. In contrast, the two sculptures on the cover carry the traces of an ancient knowledge of the world removed from vision. They also fit quite comfortably within Modernist aesthetic parameters.

In describing the changes which have occurred since 1971, Swinton has evoked the Contemporary period by further defining what was at stake, and what may be lost. There is a wistful note to the two new chapters and a sense of his not being sensually involved with much of the work. While Swinton is emotionally removed, he remains considerate of the Inuit position, defending their right to be part of a less local world. Swinton's particular views of the emerging post-Contemporary trends will have enormous effect on current Inuit art and *Sculpture of the Inuit* will no doubt replace its predecessor as the authoritative source in the field of Inuit sculpture.

JOAN ACLAND
Department of Art History
Concordia University

Notes

- 1 George SWINTON, *Eskimo Sculpture* (Toronto, Montreal: McClelland and Stewart Ltd., 1965).
- 2 James CLIFFORD, "On collecting Art and Culture," *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990).
- 3 CLIFFORD, 156.
- 4 CLIFFORD, quoting from Edmund Carpenter, "Collecting Northwest Coast Art" in Bill Holm and Bill Reid, *Indian Art of the Northwest Coast* (Seattle: Univ. of Washington Press, 1975), 10.
- 5 Darlene WIGHT, *The Swinton Collection of Inuit Art* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1987). This catalogue of an exhibition of his collection of Inuit art is a good source of biographical information on George Swinton.
- 6 SWINTON, 12.
- 7 SWINTON, 15.
- 8 George SWINTON, *Sculpture of the Inuit* (Toronto: McClelland and Stewart Inc., 1992), 271.
- 9 SWINTON (1992), 262.