

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTREAL

LE PARCOURS DE FORMATION ET LES STRATÉGIES DE DIFFUSION DE
FEMMES GALERISTES À MONTRÉAL ENTRE 1941 ET 1963 : DENYSE
DELRUE, ESTELLE HECHT, AGNÈS LEFORT ET ROSE MILLMAN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

GENEVIÈVE LAFLEUR

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice, Thérèse St-Gelais, dont les conseils avisés m'ont guidée tout au long de ce projet. Sa disponibilité et sa qualité d'écoute ont été essentielles à la réalisation de ce mémoire. L'aide financière du Conseil de recherches en sciences humaines, du Fonds de recherche sur la société et la culture ainsi que du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ont rendu possible la concrétisation de ce projet. Un merci particulier à Serge Allaire du département d'histoire de l'art de l'UQAM pour avoir lancé ce sujet de recherche, dont j'allais dès lors m'emparer, dans un cours de baccalauréat. Mes remerciements vont également au personnel des Collections spéciales de la Bibliothèque des arts de l'UQAM, spécialement à Lise Dubois pour leur disponibilité exceptionnelle.

Je souhaiterais aussi remercier mes parents ainsi que ma sœur Ginette Lafleur pour leurs encouragements sentis. Merci également à Sophie le Blanc pour le soutien que seule une amie qui a passé récemment par le même chemin peut apporter. Finalement, merci à Christian Robert Hébert, dont le support et l'affection m'ont permis de mener cette première étape de recherches à terme.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v	
LISTE DES TABLEAUX.....	vii	
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	viii	
RÉSUMÉ	ix	
INTRODUCTION	1	
CHAPITRE I		
CONTEXTE D'ÉMERGENCE DU PHÉNOMÈNE DES FEMMES		
GALERISTES À MONTRÉAL.....		12
1.1	Contexte juridique, mœurs sociétales et condition féminine.....	12
1.1.1	Les femmes deviennent des personnes (1929).....	12
1.1.2	La Commission Dorion (1930).....	13
1.1.3	Droit de vote	14
1.1.4	Mariage, séparation et divorce.....	15
1.1.5	Incapacité juridique des femmes mariées	19
1.1.6	Femmes et carrière.....	19
1.1.7	Article 986a (1954) et Loi 16 (1964).....	27
1.1.8	Comparaison sommaire de la situation avec la France, le Royaume-Uni, les États-Unis et les autres provinces canadiennes.....	28
1.2	Contexte culturel et artistique.....	29
1.2.1	Mouvements artistiques et modernité	29
1.2.2	Écoles d'art	33
1.3	Conclusion.....	35
CHAPITRE II		
TRAJECTOIRES ET FORMATIONS		36
2.1	Femmes et diffusion artistique.....	37
2.1.2	Une visée féministe ?.....	38
2.2	Analyse de données prosopographiques de notre corpus	39
2.2.1	Compétences linguistiques.....	39
2.2.2	Conditions sociales d'origine des galeristes et le concept d'hérité culturelle	42
2.2.3	Contextes de fondation et de gestion des galeries à l'étude.....	49

2.2.4	Représentations véhiculées dans les médias	56
CHAPITRE III		
	STRATÉGIES DE DIFFUSION ET RÉCEPTION MÉDIATIQUE.....	61
3.1	Les publics des galeries d'art.....	63
3.1.1	La création de nouveaux publics.....	66
3.2	Direction de la galerie et stratégies de diffusion.....	67
3.2.1	Localisation physique des galeries.....	67
3.2.2	Aménagement des galeries	70
3.2.3	Heures d'ouverture.....	77
3.2.4	Expositions et artistes représentés.....	78
3.3	Les stratégies événementielles.....	87
3.3.1	Les vernissages et lancements.....	87
3.3.2	La création d'événements	88
3.3.3	Annexion de lieux	90
3.4	Promotion imprimée et publicité	92
3.4.1	Promotion imprimée	93
3.4.2	Publicité	98
3.5	Réception médiatique	103
3.5.1	Dans la presse écrite.....	103
3.5.2	Radiophonique et télévisée	106
3.6	Conclusion.....	107
CONCLUSION.....		109
APPENDICE A		
CALENDRIERS DE PROGRAMMATION		113
APPENDICE B		
HEURES D'OUVERTURE DES GALERIES		126
APPENDICE C		
PUBLICITÉS ET CARTONS D'INVITATION		129
RÉFÉRENCES		139

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1	Les galeries de notre corpus en périphérie du Musée des beaux-arts de Montréal..... 69
3.2	Schéma de la distribution des galeries d'art autour du Musée des beaux-arts de Montréal exécuté par Claude Jasmin 69
3.3	Extérieur de la Galerie Dominion, 1945..... 72
3.4	Intérieur de la Galerie Dominion, non daté 72
3.5	Intérieur de la Galerie Dominion, 1945..... 73
3.6	Intérieur de la Galerie Agnès Lefort, lors de l'exposition de Marcelle Ferron, 1957 75
3.7	Intérieur de la première Galerie Denyse Delrue, 1957..... 76
3.8	Intérieur de la seconde Galerie Denyse Delrue, lors de l'exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal, 1961..... 77
C.1	Carton d'invitation pour l'exposition « Exhibition of Modern French and Other Important European Artists » à la Galerie Dominion, du 19 février au 4 mars 1944..... 130
C.2	Carton d'invitation pour l'exposition de la Société d'art contemporain à la Galerie Dominion, du 11 au 22 novembre 1944..... 131
C.3	Carton d'invitation pour l'exposition de Lillian Hingston à la Galerie West End, du 22 février au 4 mars 1950..... 132
C.4	Publicité pour la Galerie 1640 dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1961..... 133
C.5	Carton d'invitation pour l'exposition « Canadians from Coast to Coast » à la Galerie 1640, du 15 juin au 8 juillet 1961 133
C.6	Carton d'invitation pour l'exposition de Marcelle Ferron à la Galerie Denyse Delrue, du 10 au 23 mars 1958 134

C.7	Carton d'invitation pour l'exposition de Jacques de Tonnancour à la Galerie Denyse Delrue, du 24 février au 9 mars 1958.....	135
C.8	Carton d'invitation pour l'exposition de l'AANFM à la Galerie Denyse Delrue, du 29 mai au 1 ^{er} juillet 1961	135
C.9	Publicités de la Galerie Dominion et de la Galerie West End dans la revue <i>Canadian Art</i> , 1950	136
C.10	Publicité de la Galerie Agnès Lefort dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1960	137
C.11	Publicité de la Galerie Denyse Delrue dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1959	138
C.12	Publicité de la Galerie Denyse Delrue dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1960	138

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
A.1	Galleries gérées par Rose Millman.....	114
A.2	Galerie gérée par Agnès Lefort	116
A.3	Galleries gérées par Denyse Delrue.....	121
A.4	Galerie gérée par Estelle Hecht	125
B.1	Heures d'ouverture des galleries	127

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

AAM	Art Association of Montreal
AANB	Acte d'Amérique du Nord britannique
AANFM	Association des artistes non figuratifs de Montréal
CTCC	Confédération des travailleurs catholiques du Canada
ÉBA	Écoles des beaux-arts (Montréal et Québec)
ÉBAM	École des beaux-arts de Montréal
GNC	Galerie nationale du Canada (maintenant Musée des beaux-arts du Canada)
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MPQ	Musée de la province de Québec (maintenant Musée national des beaux-arts du Québec)
SAC	Société d'art contemporain

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite du phénomène des femmes ayant fondé et géré une galerie d'art à Montréal entre 1941 et 1963. L'objectif de cette recherche est de déterminer le rôle que ces galeristes ont joué dans la diffusion des arts visuels à Montréal et si leur condition féminine a influencé ce rôle. Nous supposons alors que les femmes de notre corpus avaient participé à la diffusion de l'art moderne canadien en éduquant les publics aux esthétiques modernes. Mais encore, nous émettions l'hypothèse que le fait qu'elles soient femmes ait eu une double influence sur la gestion de leurs galeries, en les limitant au plan législatif et en leur imposant socialement un certain nombre de valeurs dites féminines.

Pour cette étude à caractère historique, nous avons choisi d'emprunter une approche théorique davantage sociologique développée par Max Weber, soit l'individualisme méthodologique, qui explique les phénomènes sociétaux à partir des gestes individuels. Cette approche nous a permis de considérer les femmes de notre corpus en tant que personnes dont les actions ont pu participer au développement de l'histoire de l'art au Québec. Cette approche propose que, pour comprendre une action dans sa globalité, il s'avère nécessaire d'en comprendre l'environnement ainsi que ses effets et répercussions. Nous avons donc étudié le contexte socio-historique de la période de notre étude, en portant une attention particulière à la situation des femmes sur les plans social et législatif ainsi qu'au milieu des arts visuels. Ensuite, nous avons analysé plusieurs éléments biographiques des femmes de notre corpus afin de déterminer quelles étaient leurs motivations à ouvrir et diriger une galerie d'art, mais également afin de constater s'il y avait eu certaines expériences communes chez ces femmes qui auraient pu les orienter vers l'exercice de cette fonction. Puis, nous nous sommes intéressés aux stratégies de diffusion que ces galeristes avaient entreprises afin d'évaluer comment elles ont répondu aux objectifs de promotion artistique que ces femmes s'étaient fixés. De plus, nous avons analysé plusieurs articles de la presse écrite afin de définir les effets véritables et la réception de ces stratégies.

Finalement, nous avons constaté que les galeristes de notre corpus ont participé à la diffusion de formes d'art n'ayant pas encore de public établi, mais aussi que leur condition féminine aura eu une influence significative sur cette participation.

Ce mémoire constitue un ouvrage descriptif et historique dont le travail de défrichage documentaire était nécessaire pour entamer notre projet doctoral. Le phénomène ici étudié n'avait encore jamais été développé, outre par l'étude de cas uniques ; c'est pourquoi il était indispensable, à l'intérieur de ces pages, de procéder au regroupement des informations préexistantes que nous allions compléter de nos propres recherches.

INTRODUCTION

Depuis les années 1980, plusieurs historiens et critiques d'art québécois – en fait, il s'agit surtout de démarches entreprises par des femmes – ont participé à réintégrer la production des femmes artistes dans l'histoire de l'art, notamment par le biais de l'écriture et par l'organisation d'expositions. La situation était similaire à travers plusieurs pays occidentaux. De telles démarches, par exemple, avaient vu le jour aux États-Unis dès 1970 (Arbour, 1982, p. 3), dans la foulée de la seconde vague féministe.

Néanmoins, peu de chercheurs se sont intéressés à la réintégration des femmes provenant d'autres domaines que celui de la production artistique à l'histoire de l'art, tel celui du marché de l'art incluant le milieu des galeries d'art. À ce jour, nous n'avons répertorié qu'une seule auteure à s'être intéressée au phénomène des femmes galeristes en le traitant autrement qu'en étudiant une figure unique. Il s'agit de Claudia Herstatt qui, dans son ouvrage *Women Gallerists in the 20th and the 21st Centuries* (2008), regroupe l'expérience d'une trentaine de femmes galeristes de trois générations. Aucune des galeristes qu'elle y étudie n'est de nationalité canadienne, la grande majorité étant plutôt d'origine européenne. La pionnière des figures étudiées par Herstatt ayant ouvert seule une galerie d'art est Denise René, qui a fondé la Galerie Denise René à Paris en 1944 (2008, p. 23). Dans son introduction, Herstatt nomme de nombreuses galeristes d'importance qui n'ont pas été étudiées dans son ouvrage, mais cette énumération ne comprend, encore une fois, aucune Canadienne. Sont ainsi énumérées les figures phare : Peggy Guggenheim (1898-1979) qui a fondé la Guggenheim Jeune à Londres en 1938 ainsi que Iris Clert (1918-1986) qui a ouvert la Galerie Iris Clert à Paris en 1956 (Herstatt, 2008, p. 7-8).

En ce qui a trait à la situation au Québec, quelques auteurs se sont intéressés aux femmes galeristes montréalaises durant les décennies 1940, 1950 et début 1960 (Marcotte, 2000; Pageot, 2008; Robillard, 1985; Sicotte, 1996 ainsi que Sicotte et Galerie Leonard & Bina

Ellen, 1996). Dans leurs publications, ils ne s'intéressaient toutefois qu'à une seule figure de cas. La seule exception à ce recensement consiste en l'article d'Édith-Anne Pageot intitulé « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion. 1941-1956 » (2008) qui s'intéressait aux différentes femmes ayant géré cette galerie. Dans les autres ouvrages mentionnés, l'étude de cas unique menait à une abstraction de ce phénomène qui émergeait alors en marginalisant et singularisant l'expérience de chacune de ces femmes galeristes plutôt que de s'intéresser à la situation dans une certaine globalité. Toutefois, ces études, ainsi que plusieurs autres traitant de l'art québécois de l'époque (Ostiguy, 1982; Robert, 1978; Viau, 1964 entre autres) mentionnent l'existence ainsi que l'émergence de ce phénomène : des femmes ouvraient et géraient une galerie d'art, à une période où le principal rôle accordé aux femmes était encore celui de mère au foyer et où le travail extérieur rémunéré était mal perçu.

Nous souhaitons poursuivre la réflexion de ces auteurs en nous questionnant sur le rôle que les femmes galeristes montréalaises entre 1941 et 1963 ont joué dans la diffusion des arts visuels à Montréal. Nous supposons que ces femmes ont participé activement à la promotion et au support de l'art moderne canadien par l'élaboration de stratégies événementielles liées à la constitution de nouveaux publics et au concept de démocratisation de l'art. Nous aimerions également déterminer si la condition féminine de ces galeristes a eu un effet sur ce rôle. Notre hypothèse implique un double type d'influence, provenant de facteurs externes et internes; la première comprenant les difficultés légales et préjugés sociaux extérieurs qui auront été nuisibles dans le processus de fondation et de gestion de leur galerie; la seconde reposant sur la socialisation de ces femmes, à qui ont été inculquées et valorisées des qualités dites féminines et qui auraient eu pour effet de les orienter différemment des hommes dans l'exercice de cette profession.

Nous avons choisi de restreindre notre étude au territoire montréalais puisque nous désirions analyser un corpus de galeristes se situant dans un même climat social et artistique. En effet, la province de Québec comprenait alors deux pôles artistiques, soient Québec et Montréal, deux villes urbanisées avec une forte densité de population, un musée avec une collection d'œuvres d'art, ainsi que des institutions de formation artistique. Toutefois, il existait une

certaine rivalité artistique entre les deux villes¹ et les esthétiques qu'elles exposaient dans leurs lieux de diffusion n'étaient pas les mêmes, c'est pourquoi nous croyons qu'il était préférable, dans le cadre de ce travail, de ne s'attarder qu'à l'un de ces centres artistiques.

Hélène Sicotte a établi Rose Millman en tant que pionnière du phénomène des femmes gestionnaires de galeries d'art à Montréal, puisqu'elle aurait été la première femme, en 1941, à fonder individuellement et à gérer seule une galerie d'art (1995, p. 43); nos propres recherches confirment cette information. Nous utiliserons l'année de la fondation de cette première galerie, soit 1941, pour délimiter le commencement de notre étude en y situant les balbutiements du phénomène des femmes galeristes à Montréal. Notre recherche se conclura en 1963 puisque, dès l'année suivante, les questions, tant de l'accès légal limité des femmes à la profession de gestionnaire que du problème de diffusion des avant-gardes artistiques, seront plus ou moins résolues par l'adoption de la Loi 16² – qui déterminera la pleine capacité juridique des femmes mariées – et par la création du Musée d'art contemporain de Montréal.

Les galeristes qui se retrouveront étudiées dans le cadre de ce mémoire sont les suivantes : Rose Millman (1890-1960), Agnès Lefort (1891-1973), Denyse Delrue (1922-1997) et Estelle Hecht (décédée en 1971). Les galeries fondées et gérées par Millman durant la période de notre étude sont la Dominion Gallery of Fine Art (de 1941 à 1947) ainsi que la West End Art Gallery (de 1947 à 1954). Agnès Lefort n'a dirigé qu'une seule galerie, soit la Galerie Agnès Lefort, de 1950 à 1961, bien qu'elle ait déménagé de local en 1953. Denyse Delrue a administré deux galeries l'une à la suite de l'autre, toutes deux dénommées Galerie Denyse Delrue. Nous y ferons référence en tant que première Galerie Denyse Delrue (de 1957 à 1959) et seconde Galerie Denyse Delrue (de 1959 à 1963). Finalement, Estelle Hecht s'est occupée de la Gallery 1640, fondée en 1961. Hecht a poursuivi les activités de sa galerie au-delà des limites de notre étude, soit jusqu'à son décès subit (dans l'incendie de sa galerie) en 1971.

¹ Ce phénomène serait en partie lié à l'existence de l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) et de celle de Québec ainsi que leurs spécialisations particulières. Il était reconnu que la tendance avant-gardiste était surtout représentée à Montréal, si bien que les artistes de Québec et des régions qui vouaient un intérêt pour la non-figuration allaient étudier à Montréal (Robert, 1978, p. 114).

² Cette loi, ainsi que les concepts d'incapacité et de capacité juridique des femmes mariées seront explicités dans le premier chapitre de ce mémoire.

Afin de restreindre notre corpus de galeristes, nous avons dû établir certains critères d'inclusion outre ceux spatio-temporels. Les femmes étudiées devaient avoir fondé leur galerie seule, ou avec d'autres femmes (ce qui exclut des lieux tel l'Art français, fondé en 1934 par Lucienne et Louis Lange, ou l'Actuelle, fondée en 1955 par Guido Molinari et Fernande St-Martin) et qu'elle ait été enregistrée légalement par une déclaration sociale notariée. Cette première condition visait, notamment, à ne pas nous détourner de notre objectif premier, soit de nous intéresser aux femmes qui ont géré une galerie. La dynamique d'une gestion conjointe (puisqu'il s'agissait surtout d'associations de couples maritaux, comme le démontrent nos deux exemples mentionnés plus haut) nous aurait éloignés de cet objectif, bien qu'il s'agisse d'un sujet qui mériterait d'être traité dans une autre étude. Nous considérons que ce type de gestion ne laissait certainement pas pleine place au pouvoir décisionnel des femmes, puisque la dynamique sociale et conjugale *normale* imposait encore le mari comme chef de la famille, épouse incluse. Par exemple, la déclaration sociale de la galerie l'Actuelle indique pour directeur et unique fondateur Molinari, laissant dans l'oubli St-Martin, bien qu'il s'agisse d'un fait reconnu que tous deux avaient participé à la fondation et à la gestion de l'organisme.

Quant à la condition ayant trait à l'enregistrement légal de la galerie, elle a été établie afin de différencier les galeries d'art à vocation commerciale de celles qui ne l'étaient pas. Ainsi, bien que certains journaux annonçaient, notamment dans leurs calendriers artistiques, des expositions ayant lieu dans des galeries de ces deux types, ils n'en faisaient pas de distinction nominale, leur faisant référence en tant que « galerie d'art ». Afin de distinguer clairement ces deux types d'organismes, nous ferons dorénavant référence, lorsque nous écrirons « galerie », à une galerie d'art à vocation commerciale et, lorsque nous traiterons d'une galerie d'art sans vocation commerciale, nous l'appellerons « galerie d'exposition ». Les galeries étaient des entreprises à part entière, impliquant la location (ou l'appropriation et l'aménagement) d'un lieu consacré à l'exposition, à la représentation d'artistes ainsi qu'à la gestion d'un carnet de vente d'œuvres (principalement des gravures, des toiles et des sculptures). Les galeries d'exposition, presque exclusivement ouvertes par des femmes, étaient principalement destinées à présenter des œuvres, sans objectif de vente ou de représentation. Ces lieux n'existant pour la plupart que sur une courte durée, la documentation à leur sujet reste encore, pour la majorité des cas, à redécouvrir,

puisque aucune étude n'a encore été faite et que les musées d'art du Québec ne possèdent aucun dossier documentaire sur le sujet. Alors que les femmes gérant une galerie le faisaient en tant que profession, celles fondant une galerie d'exposition le faisaient bien souvent en tant qu'occupation, dans une optique similaire au passe-temps. L'enregistrement légal des galeries d'art nous servira à déterminer quelles galeries étaient à vocation commerciale et lesquelles ne l'étaient pas, puisque au Québec, la Loi sur les déclarations des compagnies et sociétés en vigueur à l'époque stipulait qu'il était obligatoire, pour « [t]oute compagnie constituée en corporation, faisant quelque entreprise, commerce ou affaires au Québec, [de] faire et déposer au bureau du protonotaire de la Cour supérieure [...] une déclaration par écrit » (Québec, 1849, chap. D-1, sect. 1.1). L'existence d'un tel document confirme pour la galerie sa vocation commerciale. Ainsi, nous excluons, dans le cadre de cette étude, les galeries d'exposition fondées par Jessie Lavigueur (Galerie Lavigueur), Rita Huot (Galerie Rita Huot) et Lise da Silva (Galerie Lise da Silva), puisqu'elles n'ont pas produit de déclaration de société.

Toutefois, nous nous permettons une exception à ces exclusions : les galeries fondées par Rose Millman. Nous n'avons pas trouvé de raison sociale pour aucune de ses galeries datant de leur époque de fondation, mais nous avons retrouvé des documents prouvant que les œuvres exposées y étaient bel et bien en vente. En outre, les archives de Max Stern confirment qu'un contrat de partenariat d'affaires à la galerie existait au sujet de la Galerie Dominion entre lui et Millman dès 1944 et qu'un autre contrat avait légalisé le rachat par Stern (ainsi que son épouse) de la part de la galerie appartenant à Millman en 1947 (MBAC, 2003, n.p.). Nous émettons l'hypothèse qu'au moment où elle avait fondé sa première galerie (en 1941), la plupart des gens, elle-même incluse, étaient peu familiers avec certaines lois, ce qui fait qu'elle aurait pu gérer son commerce sans y être légalement autorisée. Elle aurait procédé de la même manière pour la constitution de sa seconde galerie, quelques années plus tard. De plus, il existe une déclaration de fin d'activités commerciales produite par Florence Millman, la belle-fille de Rose, affirmant que la West End Art Gallery n'était plus active depuis 1954, ce qui confirme les activités commerciales de cette galerie.

État de la question

Tel que spécifié antérieurement, un certain nombre d'auteurs se sont intéressés à notre objet d'études. Ainsi, l'article « L'histoire des galeries Denyse Delrue » (1985) d'Yves Robillard est en fait le premier chapitre d'un livre qu'il souhaitait écrire sur les galeries dirigées par Denyse Delrue, ouvrage qui, à ce jour, n'est pas encore publié. Malgré le titre de l'article, celui-ci informe davantage sur le développement du milieu des arts visuels au Québec que sur les galeries dirigées par Delrue. Néanmoins, Robillard aborde, au sujet de ces galeries, leur décoration, leur programmation d'exposition ainsi que leurs horaires. Bien que foisonnant d'informations, nos vérifications nous ont permis de constater que certaines données et références étaient inexactes. Le travail de recherche exécuté par Robillard pour cet article – ainsi que le livre qui devait en être produit – était toutefois très complet; nous avons pu consulter le dossier qu'il a constitué sur le sujet aux Collections spéciales de la Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ce dossier contient plusieurs notes personnelles ainsi que la transcription de l'enregistrement de nombreuses entrevues ayant été réalisées auprès de Delrue et de son entourage. Nous avons utilisé ces transcriptions d'entrevues pour documenter les deux premières galeries Denyse Delrue dans le cadre de ce mémoire.

Notre travail se devait de considérer la recherche déjà amorcée par Julie Marcotte dans ses études de deuxième cycle. Son mémoire de maîtrise, intitulé « Les galeries Denyse Delrue (1957-1984) » (2000), a été produit sous la direction d'Yves Robillard. Ce travail aborde chronologiquement le parcours de Denyse Delrue dans le milieu des arts visuels en développant sur les différentes galeries qu'elle a fondées ou dirigées, ainsi que sur ses autres activités professionnelles. Marcotte a pu utiliser pour ses recherches le dossier documentaire produit par Robillard, qu'elle a complété en exécutant elle-même de nombreuses entrevues.

Les recherches d'Hélène Sicotte sur Agnès Lefort ont fait l'objet d'une exposition intitulée « La Galerie Agnès Lefort : Montréal 1950-1961 » pour laquelle elle était conservatrice invitée à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia en 1996. Le catalogue de cette exposition (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996) présente de manière résumée le parcours artistique de Lefort qui l'a menée vers la profession de galeriste ainsi qu'un survol des expositions qu'elle a présentées à sa galerie entre 1950 et 1961. L'ouvrage *La*

Galerie Agnès Lefort les années fondatrices : 1950-1961 (Sicotte, 1996) présente de manière plus détaillée le résultat de ses recherches principalement effectuées dans les archives privées de Lefort. Le contenu de ces archives a été confié par la suite aux Collections spéciales de la Bibliothèque des arts de l'UQAM. Les cahiers de coupures de presse et les écrits personnels de Lefort non publiés qui y sont classés ont notamment permis d'enrichir notre propre recherche. Pour en revenir à ce dernier ouvrage de Sicotte, il présente le milieu artistique de l'époque, la formation artistique de Lefort, en plus de développer sur la direction artistique de sa galerie et la réception critique dont elle a pu bénéficier. L'étude de Sicotte est bonifiée de multiples photographies provenant des archives susmentionnées.

Enfin, la seule chercheuse à avoir étudié la figure de Rose Millman est Édith-Anne Pageot, professeure au département des arts visuels de l'Université d'Ottawa. Elle s'était déjà intéressée brièvement à Millman dans un article intitulé « L'art vivant et son marchand » publié dans le catalogue de l'exposition tenue en 2004 au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), pour laquelle Pageot était co-commissaire : « "L'art vivant" et son marchand : œuvres choisies de la donation Max et Iris Stern à Montréal ». Elle approfondit toutefois davantage l'apport de Millman à la galerie Dominion dans son article publié en 2008 « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956 ». Elle y étudie l'influence de l'entourage féminin de Max Stern, directeur de la galerie, sur cette dernière : celle de Rose Millman, fondatrice de la galerie, sur son orientation artistique, l'apport financier et le jugement esthétique de son épouse Iris Westerberg ainsi que le rôle des femmes artistes que Stern a exposées. Il s'agit de la première publication – sauf erreur – qui regroupe les recherches effectuées sur plus d'une gestionnaire de galerie québécoise. Le sujet de cet article avait également été celui d'une communication que Pageot a présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia en 2004 sous le titre « Les femmes à la Dominion Gallery, 1941-1956 ».

Méthodologie

Par le moyen d'études de cas, nous nous réclamons, dans ce mémoire, de la théorie de l'individualisme méthodologique développée par Max Weber. Afin de pouvoir comprendre une action dans sa globalité, cette approche théorique suppose qu'il est nécessaire d'en comprendre l'environnement, c'est-à-dire ce qui l'a précédé (soit son contexte ainsi que

l'intention de cette action), ainsi que ce qui l'a suivi (soit ses répercussions et effets). Cette compréhension globale nous permettra de déterminer le rôle que les galeristes à l'étude ont joué dans la diffusion des arts visuels à Montréal entre 1941 et 1963.

Nous avons donc contextualisé historiquement et sociologiquement la période dans laquelle s'inscrit notre objet de recherche par l'étude d'ouvrages historiques et législatifs. Nous avons analysé des ouvrages récents décrivant cette période, mais également des documents de l'époque qui nous permettent de mieux saisir les raisonnements et comportements d'alors.

Quant à notre objet d'études, nous avons procédé en constituant d'abord une revue de la littérature sur le sujet. Nous avons ensuite complété et contre-vérifié les informations contenues dans ces ouvrages par la consultation de fonds d'archives et de dossiers documentaires institutionnels et privés³ sur les galeries à l'étude, mais également d'organismes tels que la revue *Vie des Arts* ainsi que l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM). Nous avons également retracé les documents légaux d'enregistrement des galeries de notre corpus, importante source d'information qui n'avait – sauf erreur – été considérée par aucun des chercheurs ayant étudié notre sujet.

Ensuite, nous avons réalisé un calendrier des expositions tenues par les galeristes de notre corpus entre 1941 et 1963⁴. Nous avons colligé les informations diffusées dans les cartons d'invitation, les publicités, les couvertures d'expositions publiées, ainsi que les calendriers diffusés dans les journaux et périodiques que nous avons pu retracer. Ce calendrier est conséquemment encore en voie de complétion, mais donne un aperçu satisfaisant de leur programmation. Nous avons finalement complété le calendrier par les informations qui ont été recueillies antérieurement par d'autres auteurs, il s'agit pour la plupart des cas d'informations précisant uniquement le mois de l'exposition. Des données, d'un médium à l'autre, se démentaient à plusieurs occasions sur la datation des expositions, nous avons donc dû établir une échelle de priorisation qui a été la suivante : 1) Calendriers, publicités et couvertures d'expositions dans les journaux; 2) Cartons d'invitation produits par la galerie; 3)

³ Ces dossiers ont été consultés au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), au Centre d'archives de Montréal, au Service des archives et de gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ainsi qu'aux Collections spéciales de la Bibliothèque des arts de l'UQAM.

⁴ Ce calendrier a été reproduit en annexe.

Calendriers et publicités dans les périodiques artistiques et 4) Informations colligées par d'autres chercheurs. La priorité a été accordée à la couverture journalistique qui, par sa publication quotidienne, pouvait faire connaître au public des modifications de dates de dernière minute que le carton d'invitation ne pouvait fournir. Les informations des périodiques étaient moins fiables puisque leur date de tombée, à laquelle les galeristes devaient fournir leur calendrier d'exposition, pouvait être de deux à trois mois avant la publication de la revue. Durant cette période, plusieurs événements qui allaient influencer la programmation des galeries pouvaient survenir incluant annulations, changements de dates et ajouts d'expositions. Finalement, nous avons complété notre calendrier avec les informations recensées par d'autres chercheurs. L'ordre de cette catégorie est lié à l'information fragmentaire recueillie, puisque les données diffusées incluaient uniquement, pour les dater, le mois et l'année (ou parfois l'année seulement) des expositions en question.

Nous avons également créé un fichier colligeant les heures d'ouverture des galeries à l'étude⁵; nous avons procédé de la même manière que nous l'avions fait pour le calendrier des expositions, l'ordre de priorisation y compris.

Par la suite, nous avons classé les informations recueillies sur les galeristes ainsi que galeries de notre corpus et les avons mises en relation avec les théories des mondes de l'art de Howard Saul Becker (1988) et du marché de l'art de Raymonde Moulin (1967) ainsi que de Bernard Rouget et de Dominique Sagot-Duvaurox (1996). De Becker, nous avons repris les théories qu'il a développées sur les publics de l'art. Les recherches sociologiques de Moulin nous ont permis de catégoriser les galeristes de notre corpus en fonction, d'une part, de la production qu'elles ont promue et, d'autre part, des stratégies de diffusion qu'elles ont employées. Ces catégorisations avaient été élaborées par Moulin pour comprendre et situer le marché de l'art alors contemporain (son étude date de 1967) en France, mais ces modèles s'avèrent également pertinents pour étudier le marché de l'art montréalais de l'époque. Nous avons aussi utilisé la théorisation de la notion d'héritage professionnel chez les artistes développée par Moulin et nous l'avons appliquée à la profession de galeriste. Quant à l'étude produite par Rouget et Sagot-Duvaurox, elle a complété les éléments théoriques

⁵ Ce fichier a également été reproduit en annexe.

apportés par Becker et Moulin en traitant de l'aspect économique et des rapports relationnels liés à la gestion d'un organisme de diffusion artistique.

Plan du mémoire

Le premier chapitre de ce mémoire se consacre à la présentation du contexte socio-historique de l'époque à Montréal, en s'attardant aux structures et institutions éducationnelles, politiques et législatives, et en accordant une importance particulière aux systèmes et institutions (lois, opinion publique). Ce portrait descriptif permettra de contextualiser le phénomène de l'émergence des femmes galeristes à Montréal, mais surtout de mieux pouvoir quantifier et évaluer le rôle qu'elles ont joué dans la diffusion des arts visuels, en prenant en considération le système à l'intérieur duquel elles prenaient place.

Le second chapitre a pour objectif de participer à la construction de sens liée à l'action des galeristes (soit, dans un premier temps, la fondation d'une galerie et, dans un second temps, l'exercice de gestion de leur galerie), selon la logique weberienne qui s'intéresse spécifiquement aux comportements humains assujettis à une intentionnalité. Nous adoptons une posture historique, en appliquant à notre corpus la méthode prosopographique, qui consiste en l'étude de données biographiques qui nous permettra d'analyser différents aspects de nos galeristes. À partir d'informations spécifiques de notre corpus de galeristes, nous tentons d'en extraire des éléments d'expérience commune. Cela nous permettra d'établir s'il y a un lien de causalité, chez ces galeristes, entre des expériences de vie analogues et le rôle spécifique qu'elles ont joué quant à la diffusion des arts visuels. Cette classification nous permettra également de déterminer l'influence de leur condition féminine, notamment de leur statut familial et marital, sur l'exercice de leurs fonctions.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéressons aux actions entreprises par les galeristes de notre corpus, soit les différentes stratégies de diffusion qu'elles ont entreprises et leurs effets. Cette étape de notre recherche est appuyée par les théories des mondes de l'art de Becker (1988) et du marché de l'art de Moulin (1967) ainsi que de Rouget et de Sagot-Duvaouroux (1996). Après avoir assimilé le sens d'une action, il s'avère nécessaire, selon l'approche weberienne de l'individualisme méthodologique, d'analyser les effets de cette action, ce que nous faisons par l'étude de la réception critique face aux différentes stratégies que les galeries

ont mises en place. Le troisième chapitre de ce présent mémoire décrit donc les stratégies de diffusion employées par notre corpus de galeristes, puis les analyse et les met en lien avec leur réception critique, afin de pouvoir en dénommer et qualifier les effets.

Il est important de spécifier que ce mémoire procède premièrement à une réunion ainsi qu'à une relecture des sources dispersées préexistantes traitant de notre objet d'études et, deuxièmement, poursuit le travail de recherche entamé par leurs auteurs. Cette recherche historique doit donc être considérée comme un état de la recherche actuelle sur le phénomène. En effet, le travail de défrichage documentaire exécuté dans le cadre de ce mémoire était une étape nécessaire à un projet de plus grande envergure. Le phénomène des femmes galeristes à Montréal n'ayant pas encore été développé dans un ouvrage, mis à part dans le cas d'études de figures uniques, il était ici indispensable de colliger la documentation écrite sur le sujet et de bonifier ces informations par les résultats de nos propres recherches.

CHAPITRE I

CONTEXTE D'ÉMERGENCE DU PHÉNOMÈNE DES FEMMES GALERISTES À MONTRÉAL

Afin de mieux appréhender l'objet de ce mémoire, il nous apparaît nécessaire de dresser un aperçu de l'époque par l'étude des aspects de la condition féminine et de la place des arts visuels au Québec. Ces différentes données permettront de contextualiser notre objet d'étude afin de mieux comprendre les enjeux des actes posés par les galeristes de notre corpus.

1.1 Contexte juridique, mœurs sociétales et condition féminine

Cette section traitera des mœurs et des conditions liées au fait d'être femme en regard du contexte juridique de l'époque. L'histoire des femmes au Québec est intrinsèquement reliée aux modifications et avancées législatives. À cet effet, il est intéressant de constater que les femmes au Canada n'ont obtenu le statut de *personne* qu'en 1929.

1.1.1 Les femmes deviennent des personnes (1929)

La Cour suprême du Canada a conclu en 1927¹ que l'appellation « personne » dans l'Acte d'Amérique du Nord britannique (AANB) de 1867 excluait la catégorie « femmes ». Les

¹ Cette décision a été rendue à la suite de la demande officielle produite par Emily Murphy (1868-1933), Louise McKinney (1868-1931), Irène Parlby (1868-1965), Nellie McClung (1873-1951) et Henrietta Muir Edwards (1849-1931), puisque l'ambiguïté sur le statut de personne des femmes n'avait jamais été résolue. Mais, depuis l'adoption de l'Acte d'Amérique du Nord britannique (AANB), cette exclusion était présumée et servait à l'adaptation de plusieurs textes législatifs. Cette présomption avait pour effet de brimer de manière généralisée les femmes, notamment dans

femmes qui avaient entamé les démarches, mécontentes de la réponse de la Cour suprême, ont soumis leur requête au Conseil privé de Londres, alors la plus haute instance législative au Canada. La conclusion de la Cour suprême a alors été annulée en 1929 par le Conseil privé, en stipulant que les femmes étaient des personnes (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 6). Cette avancée a notamment permis aux femmes de siéger au Sénat.

1.1.2 La Commission Dorion (1930)

En réponse au mouvement féministe bourgeois qui réclamait depuis plusieurs années déjà le droit de vote pour les femmes, le Premier ministre Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952) a décidé d'instaurer en 1929 une commission d'enquête sur les droits civils des femmes. Plusieurs groupes féminins ont présenté des mémoires témoignant de recommandations que le Collectif Clio qualifie de modestes : que les femmes mariées aient plein accès à leur propre salaire – alors qu'à l'époque, par le régime de mariage en communauté de biens, le mari avait pleine autorité sur le salaire de l'épouse et pouvait en disposer à son bon entendement; que les maris voient leurs droits limités quant à leur capacité de disposer (vendre, donner) des biens du foyer sans le consentement de leur épouse; des procédures de séparation moins onéreuses et simplifiées; etc. (Collectif Clio, 1992, p. 351-352)².

Le rapport produit par la Commission et publié en 1930 a légitimé le *statu quo* en affirmant la nécessité de préserver dans son intégralité le Code Civil, ce afin de préserver l'ordre social, tout en qualifiant d'absurde l'idée d'accorder des droits égaux aux deux sexes, puisque les femmes auraient une fonction spéciale et distincte de celle des hommes, ces premières devant « [...] se sacrifier au bien général de la famille » (Collectif Clio, 1992, p. 353). Bien que le rapport reconnaissait que ces droits puissent parfois procurer quelques désagréments aux épouses, celui-ci dévaluait cette constatation en nuancant qu'il s'agirait de situations exceptionnelles, redevables du mauvais jugement féminin d'avoir pris pour mari de tels

l'accession à la sphère publique (occupation de postes importants, accessibilité à l'éducation supérieure, etc.).

² Les différents groupes ayant présenté des mémoires étaient (selon Collectif Clio, 1992, p. 351) : la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste – dont la présidente était alors Marie Gérin-Lajoie (1867-1945), l'Association des femmes propriétaires, l'Alliance canadienne pour le vote des femmes – présidée par Idola Saint-Jean (1880-1945), la Ligue des droits de la femme – présidée alors par Thérèse Casgrain (1896-1981) – et le Conseil local des femmes de Montréal.

hommes (Collectif Clio, 1992, p. 353). Elles seraient, par conséquent, responsables de leur propre malheur.

Certaines réformes ont toutefois été retenues par les commissaires; le Collectif Clio suppose qu'elles résulteraient du fait que le Code civil français (duquel le Code civil de la province de Québec était fortement inspiré) aurait précédemment modifié quelques lois liées aux femmes mariées, la commission aurait donc permis de s'adapter partiellement à cette nouvelle codification (Collectif Clio, 1992, p. 353). La commission Dorion a, pour principale amélioration, mené à la constitution d'une catégorie de biens réservés aux femmes mariées et à la permission, pour les femmes mariées en emploi, de toucher à leur propre salaire (Collectif Clio, 1992, p. 353). Cette même catégorie de biens avait été ajoutée à la Loi française en 1907 (Sineau et Tardy, 1993, p. 20).

Toutefois, il est pertinent de préciser que, comme le croit le Collectif Clio, la plupart des femmes ne ressentait pas nécessairement d'injustice. En effet, les femmes célibataires bénéficiaient des mêmes droits que les hommes, et la majorité des femmes mariées ne songeaient même pas à exercer une carrière, tout en sachant que la moitié des biens cumulés du foyer depuis le mariage leur appartenait (Collectif Clio, 1992, p. 354). Cette lutte féministe n'était donc pas le fruit d'une conscientisation populaire généralisée, mais l'apanage d'une minorité d'intellectuelles bourgeoises, pour la plupart, qui souhaitaient améliorer le sort de toutes les femmes.

1.1.3 Droit de vote

Alors que l'Acte constitutionnel de 1791 avait octroyé le droit de vote aux propriétaires terriens, sans distinction de sexe, certaines femmes ont eu la possibilité d'exercer ce droit jusqu'en 1849, date à laquelle ce droit leur a été complètement retiré par une législation du Canada-Uni. Toutefois, ce droit de vote n'était presque plus connu ni pratiqué puisque, dès 1834, il avait été soutiré aux femmes mariées (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 5; Collectif Clio, 1992, p. 164).

Par la suite, les femmes ont obtenu le droit de vote aux élections fédérales en 1918. Il a toutefois fallu attendre 1940 pour que les Québécoises puissent bénéficier de ce même droit

au plan provincial, après quatorze années d'efforts répétés de la part de féministes³ (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 6). Ce droit de vote leur a été accordé à la suite d'une promesse électorale faite par Adélard Godbout (1892-1956), malgré les réticences publiques du clergé catholique qui déclarait que le suffrage politique féminin allait « [...] à l'encontre de l'unité et de la hiérarchie familiales [...] », que cela exposerait les femmes « [...] à toutes les passions et à toutes les aventures de l'électorisme [...] » et que « la très grande majorité des femmes de la province [...] » ne souhaitaient pas obtenir le droit de vote (Cardinal Villeneuve, 1940, p. 1).

1.1.4 Mariage, séparation et divorce

1.1.4.1 Mariage

En 1866, l'âge idéal pour se marier chez les femmes du Bas-Canada était de douze ans (Collectif Clio, 1992, p. 166). L'adoption du Code civil de 1866 a conservé le concept de l'incapacité juridique des femmes mariées⁴ qui était déjà en vigueur, mais a apporté certaines modifications qui ont accru leurs droits. Par exemple, les femmes mariées sous le régime de la séparation de biens⁵ pouvaient dorénavant vendre, acheter ou même hypothéquer des biens immeubles sans avoir à obtenir préalablement une autorisation formelle de la part de leur mari. Les femmes qui souhaitaient exercer la profession de marchande publique⁶ devaient préalablement obtenir un consentement marital pour faire commerce (Collectif Clio, 1992, p. 167).

³ La province de Québec a été la dernière canadienne à octroyer aux femmes le droit de vote au plan provincial : l'Alberta, le Manitoba et la Saskatchewan l'avaient déjà fait depuis 1916; la Colombie-Britannique et l'Ontario en 1917; la Nouvelle-Écosse en 1918; le Nouveau-Brunswick en 1919; l'Île-du-Prince-Édouard en 1922; et Terre-Neuve en 1925 (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 6).

⁴ Ce concept sera explicité en section 1.1.5.

⁵ Le régime de la communauté de biens était le plus répandu jusqu'à la fin des années 1960 au Québec chez les époux mariés sans contrat. Toutefois, la plupart des mariés avec un contrat (particulièrement ceux de la bourgeoisie anglophone) choisissaient le régime de la séparation de biens, qui octroyait aux femmes mariées une plus grande autonomie (Sineau et Tardy, 1993, p. 20-21). Ce premier régime impliquait que, dès le mariage, tous les biens meubles et immeubles des mariés étaient groupés dans ce que l'on appelait la *communauté* et ne pouvaient, par la suite, être administrés que par le mari (avec, pour seule exception, les immeubles qui auraient été reçus par l'épouse d'une succession ou d'une donation de ses parents, qui pouvaient être administrés par l'épouse) (Collectif Clio, 1992, p. 95).

⁶ Le cas de la marchande publique sera développé en section 1.1.6.4.

Plus tard, grâce aux recommandations de la commission Dorion, les épouses mariées en communauté de biens ont obtenu le droit de toucher à leur propre salaire ainsi que d'administrer et de disposer des biens acquis avec cet argent (Collectif Clio, 1992, p. 353). Les femmes mariées sous ce même régime pouvaient dorénavant choisir d'exclure ou non de la communauté de biens meubles et immeubles qu'elles avaient acquis avant le mariage (Collectif Clio, 1992, p. 354). Néanmoins, tel que vu précédemment, la commission Dorion a rejeté le concept d'égalité entre les époux, notamment par le double standard face aux conséquences de l'adultère (Collectif Clio, 1992, p. 354).

En 1970, le régime légal⁷ de la communauté de biens a été substitué par celui de la société d'acquêts, qui accordait plus d'indépendance à la femme mariée (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 8).

1.1.4.2 Séparation et divorce

1.1.4.2.1 Séparation de biens

Les époux dans un mariage malheureux se retrouvaient devant cinq principales solutions, la principale étant la poursuite du mariage; la séparation et le divorce étant à l'époque socialement très mal perçus. Dans de rares cas, il était possible de faire prononcer une annulation du mariage, mais il fallait entre autres prouver que le dit mariage n'avait jamais été consommé. Les possibilités restantes impliquaient d'entamer des procédures en Cour pour obtenir une séparation de biens, une séparation de corps et de biens, ou le divorce.

Les époux mariés sous n'importe quel régime (y compris celui de la communauté de biens) pouvaient faire appel à n'importe laquelle de ces solutions, épouses y compris. Toutefois, il y avait présence d'un double standard jusqu'en 1954⁸; c'est-à-dire que les exigences

⁷ Le régime légal est celui automatiquement accordé aux époux qui se marient sans contrat notarié.

⁸ Une loi modifiant le Code civil a été adoptée en 1954. Celle-ci abolissait le double standard, qui impliquait qu'une épouse ne pouvait demander la séparation pour cause d'adultère uniquement lorsque le mari faisait vivre et entretenait sa maîtresse dans la résidence familiale; alors que l'époux pouvait obtenir une telle séparation dès qu'il soupçonnait sa femme de commettre l'adultère, tel que prescrit dans les anciens articles 187 et 188 du Code Civil de la province de Québec (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 7).

nécessaires pour qu'une femme enclenche de telles procédures n'étaient pas les mêmes que pour un homme.

Dans le cas d'une séparation de biens, les époux poursuivaient la cohabitation (ainsi que le mariage), mais les biens acquis avant et durant le mariage étaient séparés entre les deux époux. Ce type d'entente survenait en situation de mésentente entre les époux. À la suite d'un tel jugement, les époux administraient individuellement leurs avoirs; la femme mariée recouvrait ainsi une certaine partie de sa capacité juridique (Millet, 1964, p. 108). Bien que le mariage se poursuivait dans le foyer familial, les séparations de biens étaient tout de même considérées négativement, puisque la plupart des requêtes se concluaient finalement en séparation de corps et de biens, à cause des « [...] déclarations vexatoires qui découlent des enquêtes et blessent fatalement le mari » (Gérin-Lajoie, 1929, p. 9).

1.1.4.2.2 Séparation de corps et de biens

La séparation de corps et de biens impliquait que les époux, malgré la poursuite du mariage, se quittaient et vivaient à l'intérieur de domiciles distincts, après, encore une fois, le partage des biens acquis avant et pendant le mariage. Cette sorte de séparation n'était uniquement prononcée lorsque la part de la communauté de l'épouse paraissait en danger. Ensuite, chacun des époux administrait individuellement ses biens (Millet 1964 : 108), mais plusieurs effets du mariage demeuraient (Frémont, 1886, p. 75). Le consentement mutuel des époux n'était pas suffisant afin qu'advienne ce jugement de la Cour Supérieure : la loi, considérant cette forme de séparation « [...] comme un mal [...] », prévoyait des conditions particulières et très restrictives afin qu'un tel jugement n'ait à être rendu uniquement dans des circonstances très graves, telle l'adultère et les sévices majeurs⁹ (Frémont, 1886, p. 74-75).

1.1.4.2.3 Divorce

La clause 91 de l'AANB stipulait que seul le parlement fédéral avait juridiction en matière de divorce (Frémont, 1886, p. 63). Les époux souhaitant mettre fin irrévocablement au mariage

⁹ À ce sujet, les études de Marie-Aimée Cliche démontrent qu'il fallait faire plainte de facteurs précis, distincts selon le sexe tels que « si le mari a conçu contre elle une haine capitale », « si le mari lui a donné plusieurs fois la vérole », ou « si la femme a intenté à sa vie ou à son honneur » (Cliche, 1995, p. 10-11).

devaient donc effectuer leur requête au fédéral, qui ferait émettre une loi parlementaire spéciale pour les époux et qui aurait pour effet la dissolution du mariage. Les requêtes de la sorte devaient toujours être d'abord présentées à la Chambre du Sénat et les procédures étaient longues, onéreuses et humiliantes. De surcroît, les époux qui se soumettaient à de telles procédures risquaient une stigmatisation sociale, notamment à cause du nombre restreint de motifs pouvant être invoqués pour faire appel à une telle demande¹⁰ (Strong-Boag, 1994, p. 20).

Un avis de demande de divorce devait être publié par les époux durant six mois à l'intérieur de la *Gazette officielle du Canada*, ainsi que dans deux journaux locaux distribués dans le voisinage de la résidence des époux – pour les époux domiciliés au Québec, l'avis devait être publié en français ainsi qu'en anglais (Frémont, 1886, p. 63). L'avis d'intention devait spécifier, en plus de la nature de la requête et du nom des époux, la raison invoquée du divorce.

Les coûts liés à une demande de divorce étaient faramineux pour une grande partie de la population, si on considère qu'en date de 1886, les frais liés au projet de loi devant être assumés par le demandant étaient de deux cents dollars (Frémont, 1886, p. 64). À titre de comparaison, en 1928, soit une quarantaine d'années plus tard, le salaire minimum féminin était de 12,20\$ par semaine (Collectif Clio, 1992, p. 291). Ces frais excluaient notamment ceux liés au voyage de la personne demandant le divorce, qui devait comparaître en personne devant le Sénat un minimum de deux fois (Frémont, 1886, p. 64).

En 1968, l'Assemblée nationale a institué le mariage civil et le Parlement fédéral a voté la Loi sur le divorce, avancées qui facilitaient les procédures de séparation chez les couples mariés (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 7).

¹⁰ Les motifs (jusqu'en 1968, année où la Loi sur le divorce a été adoptée par le Parlement fédéral) étaient les suivants : adultère, sodomie, homosexualité, viol, bigamie ainsi que cruauté physique et mentale (Gaudet, 1971, p. 104).

1.1.5 Incapacité juridique des femmes mariées¹¹

À partir de 1866, année où le Code civil du Bas-Canada a été adopté, et ce jusqu'en 1964, les femmes mariées avaient un statut légal comparable aux mineurs et aux fous (Lavigne et Pinard, 1977, p. 175) :

L'incapacité juridique des femmes mariées, mineures aux yeux de la loi, donne au mari le dernier mot. Les épouses ne peuvent, de leur propre initiative, signer des contrats, soutenir une action en justice, ni même gérer leurs biens, lesquels se trouvent également sous la gouverne du mari même si elles en conservent la propriété. Elles n'auraient le droit de contracter que pour les besoins du ménage, c'est-à-dire l'achat de nourriture et de vêtements. (Brun, 2006, p. 16)

La pleine capacité juridique, chez les femmes, était réservée aux célibataires de vingt-cinq ans et plus, aux veuves et aux divorcées; même les femmes mariées séparées légalement de leur époux (même si reconnu violent) ne recouvraient pas une telle liberté (Brun, 2006, p. 17) : « [...] Ainsi la femme [séparée de biens] qui administre ses biens n'a pas la liberté de gérer toutes ses affaires, elle possède seulement le droit d'aliéner ses biens meubles, pour les fins de l'administration, et dans les limites de l'autorisation que la loi lui confère » (Loranger, 1899, p. 4).

Pour contracter, les femmes mariées devaient obtenir une autorisation maritale, autorisation qui devait être émise envers un acte contractuel spécifique et prédéterminé, sous le raisonnement que :

[...] comment le mari pourrait-il faire respecter son autorité, et surveiller les intérêts de la famille, s'il ne connaît pas tous les engagements que sa femme contracte, et la manière dont elle dispose de ses biens? Il faut que le mari soit consulté chaque fois que la femme désire contracter une nouvelle obligation; et cette autorisation ne vaut que pour l'acte mentionné, et pour lequel elle a été accordée [...]. (Loranger, 1899, p. 7)

1.1.6 Femmes et carrière

Jusqu'en 1964, les femmes mariées qui souhaitaient exercer une profession devaient obtenir le consentement de leur mari. Cette autorisation pouvait être formelle ou tacite et l'époux pouvait décider à tout moment de revenir sur sa décision (Gérin-Lajoie, 1929, p. 11). À ce sujet, le juriste Loranger expliquait que cette autorisation était liée aux principes de

¹¹ Article 986 du Code civil du Bas-Canada.

subordination, de respect et d'obéissance auxquels la femme mariée était réduite devant son époux : « [ces principes] exigent d'elle qu'elle ait au moins l'autorisation de celui qu'elle s'est choisi pour compagnon et conseiller naturel, avant de s'engager dans une voie nouvelle et remplie de difficultés » (Loranger, 1899, p. 15-16).

La Première Guerre mondiale, en incitant les femmes à exercer – temporairement – une activité professionnelle, a eu un effet sur l'accroissement de la présence féminine en usine et dans les bureaux dû au départ massif d'hommes pour le front (Linteau, 2000, p. 284). Selon les recherches de Ceta Ramkhalawasingh, rapportées par le Collectif Clio, la majorité des femmes qui ont occupé ces nouveaux emplois étaient célibataires, ce qui a alors provoqué un changement de mentalités face à l'emploi féminin : il devenait acceptable que les femmes travaillent avant qu'elles se marient (Collectif Clio, 1992, p. 270).

Ensuite, le gouvernement du Québec adoptait en 1919 une loi instituant un salaire minimum féminin, bien qu'elle n'ait été appliquée qu'à partir de 1925 (Collectif Clio, 1992, p. 290-291).

La fin de la guerre coïncidait néanmoins avec un certain retour en arrière pour le travail des femmes, avec pour point culminant la présentation du projet de loi Francoeur en 1935, qui visait à restreindre l'accessibilité des femmes à l'emploi ainsi que les catégories professionnelles à l'intérieur desquelles elles pourraient travailler. Bien que ce projet ait été rejeté, il témoignait alors de l'existence d'un état d'esprit catholique et conservateur d'une partie de la population (Collectif Clio, 1992, p. 273; Strong-Boag, 1994, p. 11).

En 1941, le recensement montréalais démontrait, selon les recherches de Marie Lavigne et Jennifer Stoddart, que la main d'œuvre montréalaise était à 27% féminine et que 25% des Montréalaises occupaient un emploi (1977, p. 171). On constate le phénomène du cloisonnement féminin dans certaines professions spécifiques, liées à leurs capacités *naturelles* de minutie, de soins personnels ainsi que d'entretien ménager et domestique – institutrices, infirmières, ouvrières dans des usines de chaussures ou de textiles, etc. –, carrières systématiquement moins bien rémunérées que celles dites masculines. Lavigne et Stoddart qualifient d'ailleurs ces catégories d'emplois de « ghettos féminins » (1977, p. 174).

La Seconde Guerre mondiale a produit une augmentation considérable du nombre de femmes salariées; la participation des femmes à la population active s'est généralisée durant les

décennies cinquante, soixante et soixante-dix, avec pour particularité l'avènement des femmes mariées d'âge moyen et mûr sur le marché du travail (Collectif Clio, 1992, p. 426; Barry, 1977, p. 14).

1.1.6.1 Opinion publique

En 1940, il était encore inacceptable pour une femme de choisir le célibat laïque ou d'être obligée à s'y soumettre puisque, dans l'opinion publique, les « [...] femme[s] [étaient] *essentiellement* [nous mettons en italique] faite[s] pour être épouse[s] et mère[s] » (Collectif Clio, 1992, p. 259; Carrière, 1942, p. 23). La possibilité pour les femmes d'exercer une profession hors du foyer demeurait marginale et non souhaitable dans les mœurs populaires jusqu'au début des années 1950, ces dernières étant encore liées aux traditions familiales canadiennes françaises qui confinaient les femmes dans le rôle de « reine du foyer » gardienne des valeurs morales et chrétiennes (Barry, 1977, p. 43). Les quelques promoteurs du travail féminin impliquaient néanmoins que l'exercice d'une carrière n'exemptait pas les femmes pour autant de leur charge de travail domestique et, conséquemment, de ce rôle de « reine du foyer » (Carrière, 1942, p. 26).

Strong-Boag affirme que, durant toute leur vie, les Canadiennes étaient défavorisées par leur identité de sexe et des mœurs sociétales qui valorisaient les valeurs morales de la famille ainsi que la soumission de l'épouse envers son mari (Strong-Boag, 1994, p. 2 et 18).

Ce concept de soumission impliquait notamment que le mari devait autoriser son épouse, si celle-ci envisageait exercer une profession puisque « [...] la femme, en contractant mariage, s'engage, implicitement du moins, à veiller à l'éducation des enfants à venir, à l'entretien du foyer conjugal » (Tremblay, 1946, p. 44). Une carrière pourrait écarter l'épouse de cet engagement, c'était pourquoi l'époux devait l'autoriser.

L'exercice d'une profession chez la femme mariée était toutefois généralement encore mal toléré, puisqu'il ébranlait l'autorité de l'époux – qui devrait être l'unique pourvoyeur de la famille – en plus de conduire potentiellement à l'abandon des enfants de la part de l'épouse (Barry, 1977, p. 47). Sur les fondements de raisonnements similaires, le travail féminin, en désorganisant la famille, augmenterait la prostitution, l'alcoolisme et la délinquance juvénile (Barry, 1977, p. 47). Mais encore, le travail des femmes les conduirait à l'épuisement

physique et moral (par l'addition de la tâche professionnelle à celle domestique), ce qui affecterait leurs capacités face à la maternité (Barry, 1977, p. 47).

L'opinion gouvernementale se faisait aussi conservatrice, les rapports de la Commission des droits civils de la femme (1930) et le projet de loi Francoeur (1935) le confirment. Les commissaires chargés d'évaluer les droits civils de la population féminine ont notamment eu à traiter, dans leurs rapports, de la question du travail rémunéré. Dans leur second rapport, ceux-ci ont évoqué leurs réticences face au travail féminin et réitéraient la nécessité que l'épouse obtienne le consentement de son mari afin d'exercer une profession : « [c]ette autorisation, au cas d'abus, pourra être retirée. Car, si le mari fait lui-même vivre sa femme et sa famille, s'il remplit son devoir de chef responsable, il doit pouvoir exiger que sa femme remplisse, elle aussi, au domicile conjugal, ses devoirs d'épouse et de mère » (Commission des droits civils de la femme, 1930, p. 32). Et, bien que le projet de loi Francoeur ait été bloqué, le Premier ministre Taschereau avait publiquement affirmé son adhésion au principe de limitation de la présence féminine sur le marché du travail (Lavigne et Pinard, 1977, p. 185).

La Confédération des travailleurs catholiques du Canada (CTCC) avait aussi une opinion négative face au travail féminin jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, le considérant partiellement responsable du taux de chômage élevé durant la crise des années 1930¹² et incompatible avec la fonction de la femme dans la cellule familiale (Barry, 1977, p. 43-44). La position de la CTCC s'assouplit cependant quelque peu durant la Guerre, adoptant pour position « [...] qu'en dernier recours, après utilisation de toute la main-d'œuvre masculine disponible, on pouvait faire appel aux jeunes filles pour participer temporairement à l'effort de guerre » (Barry, 1977, p. 44).

¹² Les statistiques colligées par Lavigne et Stoddart leur permettent de supposer que la crise économique suivant le krach boursier de 1929 aurait eu une influence différente sur le travail féminin que celui masculin. En effet, alors que le taux de chômage féminin était deux fois plus faible que celui masculin en 1931, Lavigne et Stoddart constatent une translation de près de 10% de la main-d'œuvre féminine du secteur manufacturier vers celui des services personnels (en tant que domestique, par exemple) entre 1921 et 1931. Cela pourrait être expliqué par le fait que les femmes ayant perdu leur emploi en manufacture à cause de la crise ont pu, pour la plupart, se trouver un emploi de remplacement, contrairement aux hommes (Lavigne et Stoddart, 1977, p. 174). Ainsi, le travail féminin n'aurait pas contribué à augmenter le taux de chômage masculin, puisque les femmes ayant perdu leur emploi en auraient trouvé un nouveau à l'intérieur d'une sphère professionnelle ayant peu ou pas d'effectifs masculins.

Il était aussi mal perçu que des femmes exercent une profession artistique, notamment dans les arts visuels. Bien qu'elles pouvaient exposer au *Salon du Printemps* de l'Art Association of Montreal (AAM), leur production était immanquablement jugée par la critique journalistique comme étant un travail d'amateurs, dans un vocable paternaliste (Fortin, 2007, p. 12). Ces critiques annihilèrent, par le fait même, la possibilité pour ces artistes de se constituer une fortune critique positive, d'obtenir une représentation dans une galerie, ce qui, finalement, réduisait leurs chances de vendre des œuvres auprès de la population qui accordait une certaine crédibilité à ces jugements. Dans les quelques cas où la critique était élogieuse, le journaliste attribuait aux œuvres des qualités présumées masculines¹³. Les femmes artistes conservaient donc le statut d'amateurs, malgré l'existence de regroupements tels les Women's Art Associations, qui se sont formés à partir de la fin du XIX^e siècle (Fortin, 2007, p. 12).

1.1.6.2 Éducation supérieure

Les premières revendications en faveur de l'accès à une éducation supérieure pour les femmes datent d'environ 1875 et seraient l'instigation d'Anne Molson (1824-1899) qui était présidente et fondatrice de la Montreal Ladies Educational Association, une association ayant principalement pour membres des femmes de la haute bourgeoisie anglophone montréalaise (Bradbury, 2000, par. 3). Les réclamations auraient eu des échos positifs auprès de la population; Katia Tremblay suppose que cela serait lié au fait que les gens avaient lié cette cause au droit à l'éducation, bien plus qu'à l'accès professionnel (Tremblay, 1993, p. 175).

La faculté de droit de l'université McGill ouvrait ses portes à la clientèle féminine en 1911; celle de médecine en 1918; l'Université de Montréal faisait de même durant les années 1930 (Collectif Clio, 1992, p. 302). Mais les femmes qui étaient admises dans une école des beaux-arts ou à l'université demeuraient une très faible minorité et elles étaient habituellement issues de milieux bourgeois. Le pourcentage de femmes inscrites a augmenté durant les

¹³ Par exemple, les propos de cet article de 1915, publié dans *Le Devoir* et signé Henri Fabien : « Le meilleur compliment qu'on pourrait faire à [sic] Mlle Des Clayes serait, croyons-nous, d'accorder la virilité à sa peinture » (Fabien, 1915, p. 1).

années 1920, mais l'écart du nombre d'inscriptions entre les garçons et les filles a repris en vigueur durant la Crise des années 1930 (Strong-Boag, 1994, p. 7-8) : cet écart était signifiant de la priorité d'études accordée aux membres masculins de la famille, reléguant la formation féminine au statut de « produit » de luxe, plutôt que de nécessité.

Jusqu'à la fin des années 1950, le secteur public offrait peu d'institutions pour les filles qui souhaitaient poursuivre leur éducation aux niveaux post-primaire et professionnel. Elles avaient toutefois accès, en pensionnat, au cours Lettres-Sciences, au cours ménager ainsi qu'à l'école normale (Doutreloux, 1990, p. 46). Le cours secondaire public a été institué en 1956 et offrait aux femmes une gamme davantage élargie de cours et, par le fait même, d'alternatives professionnelles (Doutreloux, 1990, p. 46-47).

Entre la fin du XIX^e siècle et 1930, plus de 160 écoles ménagères ont été constituées au Québec (Collectif Clio, 1992, p. 334). Bien qu'il s'agissait d'une certaine forme de perfectionnement éducationnel, cet enseignement confinait les femmes dans la sphère domestique.

Strong-Boag constate le cantonnement des femmes, et ce, à l'échelle du Canada, dans certains domaines d'études, soit les arts, la pédagogie, les sciences infirmières et ménagères; alors que leur présence déclinait entre les années 1930 et 1950 dans des disciplines telles que la médecine, le droit et la théologie (Strong-Boag, 1994, p. 7). Francine Descarries-Bélanger affirme que le système d'éducation, en tant que « mécanisme de socialisation » contribuait à maintenir la division sexuelle du travail en servant à diriger les femmes dans les fonctions dites féminines (dont celle de mère au foyer) et leur bloquait l'accessibilité aux professions libérales et mieux rémunérées (Descarries-Bélanger, 1980, p. 105-106). Cette dernière cite notamment les propos de l'abbé Henri-Paul Carignan : « C'est donc toute une mentalité qu'il faut créer, qu'il faut conserver, qu'il faut améliorer, car hélas! trop de jeunes filles modernes cherchent l'émancipation en dehors des vocations féminines pour lesquelles Dieu les a créées » (Carignan, 1953, in Descarries-Bélanger, 1980, p. 34).

L'accession des femmes à l'enseignement supérieur dans la sphère artistique a été plus aisée que celle aux autres formations professionnelles; Tremblay suppose que c'était parce que, dans les mœurs populaires, on accordait *naturellement* aux femmes une sensibilité artistique et une créativité liées à leur sexe (Tremblay, 1993, p. 176).

Bien que les femmes aient été plus aisément admises dans les institutions artistiques, on leur refusait souvent les hautes reconnaissances, ce qui pourrait laisser croire que la clientèle féminine apportait aux écoles des revenus non négligeables¹⁴, mais que le parcours de ces femmes ne pouvait mener qu'à une pratique amateur. Par exemple, l'artiste Jori Smith (1907-2005) s'est fait refuser une bourse à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM), à cause de son sexe : « [...] nous ne pouvons pas nous permettre de vous [donner cette bourse], parce que vous êtes une femme, et que vous vous marierez, et que vous arrêterez alors de peindre » (Strong-Boag, 1994, p. 8).

1.1.6.3 Possibilités de carrière

Tel que mentionné précédemment, les femmes ont longtemps été cantonnées dans certaines catégories professionnelles souvent réservées aux personnes de ce sexe et liées à la sphère domestique ainsi qu'aux valeurs *naturellement* féminines de don de soi (domestique, institutrice, infirmière, etc.) (Arbour, 1982, p. 7). Elles abandonnaient généralement le travail lorsqu'elles se mariaient afin de se consacrer exclusivement au foyer et à la famille (Strong-Boag, 1994, p. 10).

Certaines femmes travaillaient néanmoins à servir la clientèle dans des boutiques, quelques-unes géraient même des commerces; ces dernières formaient toutefois une très faible minorité de la main-d'œuvre féminine au Québec¹⁵. Gabrielle Carrière a publié en 1942 un livre traitant des différentes possibilités de carrière qui s'offraient aux femmes québécoises; bien que l'opinion de l'auteure soit marginale pour l'époque, elle témoignait des balbutiements d'une ouverture d'esprit dans la population en souhaitant orienter les jeunes filles à l'intérieur de professions qui leur conviendraient, dans un argumentaire qui liait, dans chaque cas, la carrière examinée aux compétences *essentiellement* féminines qu'elles nécessitaient.

Pour ce qui est des femmes travaillant auprès de la clientèle dans un commerce, Carrière évoquait la primauté – tout de suite après la maîtrise des deux langues officielles et des bases

¹⁴ Les Écoles des beaux-arts [ÉBA] appartenaient au système public, leurs étudiants ne payaient donc pas pour leurs cours, mais nous supposons que l'aide du gouvernement devait être influencée par le nombre d'étudiants inscrits.

¹⁵ Les « administratrices » constituaient 1,92% de la main d'œuvre féminine en 1941 au Québec, 2,97% en 1951 et 3,07% en 1961 (Barry 1977 : 12).

en calcul arithmétique – de la politesse, de l'écoute, du tact et de la patience avec la clientèle, un certain goût esthétique pour composer des étalages plaisants à l'œil, une apparence soignée et élégante ainsi qu'une « parole persuasive » (1942, p. 126). De plus, selon elle, certains types de commerces avaient avantage à employer des femmes plutôt que des hommes, comme les boutiques de vêtements, d'accessoires et de lingerie féminins, de tissus et merceries ainsi que de fournitures pour bébés (Carrière, 1942, p. 128).

Pour celles qui souhaitaient établir un commerce, Carrière mentionnait la nécessité d'avoir un certain capital amassé et l'importance d'établir leur boutique dans un quartier propice à la marchandise vendue (Carrière, 1942, p. 128). Cette dernière affirmait d'ailleurs que certains commerces pouvaient aussi bien être gérés par une femme que par un homme; les magasins d'objets d'arts en faisaient partie (Carrière, 1942, p. 129).

1.1.6.4 Le cas de la femme marchande publique

Un mari pouvait reconnaître à son épouse le statut de marchande publique, qui permettait à la femme de faire commerce de manière autonome. Cette autorisation accordait à la femme mariée le recouvrement partiel de sa capacité juridique, mais uniquement dans les limites de l'exercice des responsabilités liées à son commerce (Dumont et Toupin, 2003, p. 129). Ainsi, cette autorisation à faire commerce consistait en un mandat, un « [...] consentement anticipé donné par le mari pour tous les actes du commerce de la femme » (Loranger, 1899, p. 10). L'article 179 du Code civil du Bas-Canada s'articulait comme suit : « [L]a femme, si elle est marchande publique, peut, sans l'autorisation de son mari, s'obliger pour ce qui concerne son négoce, et en ce cas, elle oblige aussi son mari, s'il y a communauté entre eux. Elle ne peut être marchande publique sans cette autorisation expresse ou présumée » (Code civil du Bas-Canada, 1885, p. 31). Ce statut existait depuis fort longtemps dans la législation : en effet, une femme l'avait obtenu légalement à l'époque de la Nouvelle-France, en 1736¹⁶ (Brun, 2006, p. 17).

La condition de marchande publique n'impliquait qu'une seule formalité, soit l'autorisation maritale, qui était présumée dès que le mari « [...] a[vait] eu connaissance du négoce

¹⁶ Julienne Minet aurait été la seule femme de la Nouvelle-France à obtenir légalement ce droit (Brun, 2006, p. 17).

qu'exploit[ait] sa femme, [par exemple] s'il lou[ait] pour elle un établissement [...] » (Loranger, 1899, p. 15). Le mari conservait en tout temps la possibilité de retirer son autorisation; la femme se voyait conséquemment contrainte à quitter son emploi de commerçante¹⁷ (Loranger, 1899, p. 16).

Si le mari refusait de consentir le statut de marchande publique à son épouse, cette dernière pouvait demander un jugement en Cour, qui jugeait alors la demande convenable ou non¹⁸ (Dumont et Toupin, 2003, p. 130). Après avoir obtenu l'autorisation maritale ou celle du juge, la femme devait faire enregistrer au greffe sa déclaration de société et sa raison sociale (Loranger, 1899, p. 20).

1.1.7 Article 986a (1954) et Loi 16 (1964)

À partir de 1954, le double standard en matière de séparation de corps a été aboli. En effet, l'épouse qui souhaitait obtenir séparation pour cause d'adultère de la part de son mari n'avait plus à faire la preuve que celui-ci entretenait sa concubine à l'intérieur du domicile conjugal (Ministère de la Justice du Canada, 2009).

Puis, l'article 986a du Code civil de la province de Québec, ajouté en 1954-1955, a fait retirer les femmes mariées de la liste des incapables (*Code civil de la Province de Québec*, 1963, p. 205)¹⁹. Toutefois, les modifications les plus considérables ont été apportées au Code civil en 1964 avec l'adoption de la Loi 16, mettant officiellement fin à l'incapacité juridique de la femme mariée et déclarant l'égalité entre les conjoints²⁰. Ce projet de loi avait été

¹⁷ Loranger développait la situation de cette manière : « La femme[,] sur le refus d'autorisation, n'a qu'une chose à faire, liquider ses affaires, et rentrer docilement au foyer, et vaquer aux soins du ménage et de sa famille, qu'elle n'aurait bien souvent jamais dû abandonner » (Loranger, 1899, p. 16).

¹⁸ Néanmoins, les études de Tremblay lui laissent supposer que, avant l'amendement à l'article 180 du Code civil apporté en 1933 (amendement qui permit officiellement à un juge d'autoriser une femme mariée à devenir publique dans des circonstances exceptionnelles), il était peu probable que l'appel en Cour ait réellement pu être utilisé par les femmes qui souhaitaient devenir marchandes publiques malgré le refus de leur époux (Tremblay, 1946, p. 42).

¹⁹ Art. 986a : « La capacité de contracter des femmes mariées, comme leur capacité d'ester en justice, est déterminée par la loi (aj. 1954-55, C. 48, A. 3) » (*Code civil de la Province de Québec*, 1963, p. 205).

²⁰ Bien que la Loi éliminait le devoir d'obéissance de la femme envers son mari, elle n'excluait pas, néanmoins, la puissance maritale de celui-ci (Conseil du statut de la femme, 2008, p. 7).

proposé par Claire Kirkland-Casgrain (1924-) la première femme députée du Québec, élue en 1961 à la suite du décès de son père (et ancien député du même comté), Charles-Aimé Kirkland (Collectif Clio, 1992, p. 441). Ce projet de loi complétait l'ajout au Code civil de 1954-1955 en permettant, entre autres, aux femmes mariées sous le régime de la communauté de biens d'exercer une profession sans approbation maritale, de devenir tutrices et curatrices (Sineau et Tardy, 1993, p. 70).

1.1.8 Comparaison sommaire de la situation avec la France, le Royaume-Uni, les États-Unis et les autres provinces canadiennes

Le système de droits civils de la province de Québec était alors calqué sur celui de la France depuis ses origines. En effet, le Code civil du Bas-Canada (1866) reprenait de nombreux articles, dans leur intégralité, du Code Napoléon français. Par exemple, ces deux codes accordaient aux femmes mariées le statut de mineures, en raison du principe de la puissance maritale et par l'incapacité légale de celles-ci (Sineau et Tardy, 1993, p. 19-20).

Mariette Sineau et Évelyne Tardy croient que l'importance de l'Église catholique (plutôt que la valorisation d'une certaine laïcité), la gestion gouvernementale libérale (plutôt que tutélaire), ainsi que l'absence de grands partis et syndicats gauchistes ont été des facteurs déterminants qui permettent d'expliquer l'ultraconservatisme du Québec face à la situation en France, puisque les deux nations étaient dotées d'un code de droits civils fort similaire (1993, p. 51; 54-55; 58-59). Ainsi, les différentes avancées législatives liées aux droits des femmes étaient majoritairement adoptées, dans un premier temps, en France (Sineau et Tardy, 1993, p. 148).

Le reste du Canada était régi par la Common Law, système qui, en 1866, était bien plus sévère à l'égard des femmes mariées que ne l'était alors le Code civil du Bas-Canada. En effet, la Common Law stipulait l'absence d'existence légale de la femme mariée séparément de celle de son mari, se retrouvant, par conséquent, sous son complet contrôle (Collectif Clio, 1992, p. 168). Mais un tournant s'est produit dès la fin du XIX^e siècle, suite aux pressions des Canadiennes, et les lois ont été « [...] peu à peu amendées par des Married Women's Property Acts » (Collectif Clio, 1992, p. 168). Ainsi, la plupart des provinces canadiennes au début du XX^e siècle n'avaient plus, pour unique régime matrimonial, que celui de la

séparation de biens, régime qui, tel que vu précédemment, accordait aux femmes mariées une bien plus large autonomie qu'aux Québécoises régies majoritairement par la communauté de biens (Collectif Clio, 1992, p. 168).

1.2 Contexte culturel et artistique

1.2.1 Mouvements artistiques et modernité

Les expositions de groupes organisées par l'AAM et le Beaver Hall Hill Group, depuis les années 1920, incluaient des œuvres de femmes artistes alors que la fin de la décennie 1940 a vu l'élaboration d'un nombre considérable d'expositions collectives de femmes artistes²¹. Rose Marie Arbour suggère que les expositions collectives de femmes artistes ont contribué à confirmer un préjugé face à l'art au Québec, durant les années 1930 et ce jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les arts visuels étaient alors principalement perçus, d'une part, comme activité légère, de loisir, *féminine*, dont les produits avaient une fonction décoratrice liée au concept de bon goût et, d'autre part, comme une activité professionnelle liée au graphisme, à l'artisanat ainsi qu'aux arts appliqués (Arbour, 1994, p. 7).

Malgré ce conservatisme populaire, Esther Trépanier reconnaît déjà que, durant la période de l'entre-deux-guerres, émergeaient des pratiques artistiques rejetant les valeurs de l'académisme et du nationalisme, alors que se développait parallèlement une pratique de la critique d'art, notamment par la constitution de revues dédiées à la chose artistique (Trépanier, 1998, p. 15-16). Ces manifestations seraient symptomatiques d'une modernité culturelle en processus de définition, et auraient culminé en 1939 avec la constitution de la Société d'art contemporain de Montréal (SAC)²². La Seconde Guerre mondiale coïncidait,

²¹ Par exemple, en 1947, le Musée de la province de Québec (MPQ) a mis sur pied l'exposition *Fémina* consacrée aux artistes montréalaises. Aussi, en 1947 et 1948 s'est tenue à New York, puis à travers le Canada, l'exposition *Canadian Women Artists*, coordonnée par le Conseil national des femmes du Canada, avec la collaboration du Canadian Art Council et du National Council of Women of the United States of America.

²² Trépanier conçoit la modernité « [...] comme un processus historique qui renvoie [...] aux nouveaux paradigmes dans le champ du savoir », contrairement à la définition de l'*Encyclopedia Universalis* qui impliquerait plutôt un processus idéologique avec, pour objectif, la quête perpétuelle de la nouveauté (Trépanier, 1998, p. 11). La notion de modernité culturelle au Québec a déjà été longuement analysée; entre autres dans Lamonde et Trépanier, 2007; Michaud et Nardout-Lafarge, 2004; Trépanier, 1987; Trépanier, 1998.

temporellement, avec ce que Trépanier a qualifié de « rattrapage culturel », par l'enchaînement et la reconnaissance (institutionnelle et populaire) d'avant-gardes et de mouvements stylistiques²³ (Trépanier, 1998, p. 16). Le centre artistique du Québec, dû à son fort taux d'urbanisation, se trouvait alors à Montréal, avec ses musées, ses galeries et ses écoles d'art.

Jean Chauvin recensait en 1928 sept marchands de tableaux montréalais et ce, incluant la galerie du magasin Eaton (Chauvin, 1928, p. 237-239). Nous pouvons supposer que les marchands de l'époque tenaient de la peinture dite traditionnelle (paysage, scènes de vie rurale, etc.) : les esthétiques modernes n'étaient pas encore reconnues ni institutionnellement ni par le public. H.M. Caiserman le confirme en écrivant, en 1930, que les quelques galeries de Montréal présentaient une peinture conventionnelle, pudique et morale (Caiserman, 1930, p. 183, in Sicotte, 1996, p. 2). À ce sujet, Linteau, Robert, Durocher et Ricard évoquent qu'en temps de crise économique, si le public ou les institutions investissaient en acquérant une œuvre, ils avaient une inclination pour une production établie, reconnue, plutôt que nouvelle (Linteau, Robert, Durocher et Ricard, 1989, p. 191). D'autres galeries ont ensuite ouvert leurs portes, certaines pour les refermer presque aussitôt, puis d'autres plus anciennes ont fait de même (Sicotte, 1996, p. 3). La situation demeurait similaire en 1941 : les galeries commerciales montréalaises vendaient encore principalement des tableaux tributaires d'un style et de sujets conservateurs (Gagnon et al., 2004, p. 83).

En réaction à cet art traditionnel, un mouvement a pris forme en faveur de l'art contemporain. Il aurait ses premières racines dans le milieu anglophone, autour du peintre John Lyman, qui fondait en 1938 le *Groupe des Peintres de l'Est* puis, en 1939, la SAC, afin de diffuser les esthétiques contemporaines²⁴ (Doutreloux, 1990, p. 1964). L'art moderne était alors principalement figuratif, mais s'éloignait de plus en plus des sujets traditionnels, notamment en s'intéressant au portrait et aux représentations de la vie urbaine, et adoptait un traitement formel moins réaliste, léché, *académique* (Trépanier, 1993, p. 261).

²³ Nous ne nous attarderons pas sur les développements et les esthétiques en question, puisque le sujet a été abondamment traité, notamment dans Arbour, 1994; Couture, 1993b; Robert, 1973; Viau, 1964.

²⁴ À sa fondation, la SAC comprenait 26 artistes membres, dont sept femmes; à sa dissolution, en 1948, la SAC avait 46 artistes membres, dont quinze femmes (Trépanier, 1993, p. 260).

Face à cette éclosion d'esthétiques nouvelles, mais à l'absence d'enthousiasme de la part des instances de diffusion à promouvoir cet art contemporain – les galeristes jugeant probablement trop risqué le pari de vendre de telles œuvres, ou peut-être, pour certains, ne les appréciaient tout simplement pas, des lieux alternatifs de diffusion sont apparus dans la métropole. Robert Ayre remarquait en 1947 que la vitalité de l'art montréalais n'était perceptible que dans ces endroits inusités : domiciles ou ateliers des artistes, clubs artistiques, collèges, universités, librairies, centres communautaires, etc. (Ayre, 1947, p. 173). Ces multiples manifestations de « l'art vivant²⁵ » dans des lieux alternatifs ont permis la constitution d'un public amateur d'art contemporain, de telle manière que certaines galeries commerciales se sont osées à présenter, sur leurs cimaises, des œuvres redevables de cette tangente. Ainsi, Sicotte remarque en 1949 deux principales tendances auprès des galeries commerciales montréalaises : la première rassemblant six galeries plus anciennes (établies au plus tard en 1934), aux choix plutôt conservateurs et aux orientations stylistiques similaires à ce qu'elles présentaient durant les années 1930; la seconde comprenant de jeunes galeries progressistes (dont la Dominion Gallery of Fine Art et la West End Art Gallery) dynamiques mais encore instables (Sicotte, 1996, p. 3). D'ailleurs, un numéro spécial de *Canadian Art* de 1948, consacré au Québec, considérait Montréal comme étant le centre artistique le plus important pour la peinture canadienne – tant les collaborateurs francophones qu'anglophones ont émis ce jugement (Arbour, 1994, p. 11). Au sujet de la modernité au Québec, Linteau, Robert, Durocher et Ricard déclaraient : « [d]ans aucun autre champ, peut-être, l'affirmation de la modernité n'est plus manifeste que dans la peinture » (1989, p. 408). Dans la foulée de 1948, des manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus Global*, les arts visuels ont vu proliférer la tendance non figurative, avec pour orientation principale les tendances automatiste et plasticienne. Quant aux femmes artistes, elles se sont vu accorder une place au sein de ces mouvements, surtout entre 1955 et 1965²⁶ (Couture, 1993b, p. 16).

²⁵ Arbour applique le terme « art vivant » aux œuvres (particulièrement celles des années 1930) qui intégraient certains principes formels semblables à ceux employés au sein des courants modernes européens, tout en demeurant figuratives mais en rejetant le paysagisme national ainsi que l'académisme (Arbour, 1994, p. 10).

²⁶ À cet effet, des quinze signataires de *Prisme d'Yeux*; deux étaient des femmes : Mimi Parent (1924-2005) et Jeanne Rhéaume (1915-2000). *Refus Global* avait aussi quinze signataires, dont sept étaient des femmes : Madeleine Arbour (1924-), Muriel Guilbault (1922-1952), Marcelle Ferron-Hamelin

Dans un autre ordre d'idées, l'économie de reconstruction et le climat de relance d'après-guerre²⁷ ont favorisé le marché de l'art à Montréal dans les années 1950 : de nombreux critiques de l'époque remarquaient alors l'accroissement du nombre de galeries, que leurs calendriers d'expositions étaient plus garnis, mais aussi que les expositions dans des lieux alternatifs ne perdaient ni en nombre ni en popularité (Sicotte, 1996, p. 27-28). Après la popularité des expositions collectives consacrées aux productions féminines, de nombreuses expositions ont été organisées pour les jeunes artistes de la relève, la plupart issus des écoles d'art qui, elles aussi, avaient cru en nombre (Sicotte, 1996, p. 31-32).

La Seconde Guerre mondiale a aussi influé de manière positive sur le milieu de l'art montréalais par l'arrivée de nombreux artistes européens qui sont venus séjourner en Amérique de Nord afin d'échapper au conflit armé qui sévissait alors en Europe. C'est ainsi que des représentants des avant-gardes européennes, temporairement au Québec – dont le Père Marie-Alain Couturier (1897-1954) – ont souhaité sensibiliser le milieu artistique (encore, à l'époque, plutôt conservateur et réfractaire) à l'art moderne (Fortin, 2007, p. 9).

La situation était similaire pour plusieurs artistes montréalais, qui s'étaient exilés en France pour pouvoir poursuivre leurs études ou explorer l'art moderne dans des lieux où il serait encouragé et accepté. En effet, le contexte les a forcés à revenir au pays, l'Europe étant le lieu

(1924-2001), Thérèse Leduc (1927-2005), Louise Renaud (1922-), Françoise Riopelle (1927-) et Françoise Sullivan (1925-).

²⁷ Il ne faudrait pas omettre de mentionner que la Seconde Guerre mondiale avait préalablement engendré des retombées économiques positives pour la population montréalaise. La production industrielle engendrée par ce conflit mondial était telle qu'elle a encouragé une participation et une intégration significatives des femmes au travail en usine (Linteau, 2000, p. 285). Le plein emploi masculin, combiné au travail féminin, a participé à améliorer considérablement le revenu des foyers montréalais, ce qui a causé une hausse de la consommation qui a toutefois été freinée en 1942 par l'imposition gouvernementale du rationnement (Linteau, 2000, p. 385). Ce frein à la consommation durant la période de la guerre, combiné au revenu croissant des familles, a conduit à une augmentation du capital économique des foyers québécois. À la fin de la guerre, la population a obtenu un pouvoir d'achat des plus avantageux, le rythme de l'inflation n'égalant pas celui de l'augmentation des revenus (Linteau, 2000, p. 319). Les prolétaires ont procédé à l'acquisition de biens meubles (réfrigérateur, téléviseur, etc.) et immeubles reliés à l'accroissement de leur niveau de qualité de vie. Une fois un certain niveau de confort atteint, une nouvelle classe de biens a pris de l'importance : celle des produits de luxe, dont les œuvres d'art font partie (Linteau, 2000, p. 320).

de ce conflit armé. Montréal est alors devenue, durant quelques années, « [...] une des grandes métropoles culturelles de la francophonie » (Linteau, 2000, p. 400).

Outre par l'augmentation du nombre de lieux de diffusion artistiques à Montréal, la vitalité du milieu des arts est perceptible à travers la constitution de publications québécoises consacrées aux arts visuels. La première d'entre elles, *Arts et Pensée* (1951-1955), a été fondée avec, pour objectifs, d'informer et de former les amateurs d'arts, de suppléer à la critique d'art actuelle dans les journaux ainsi qu'à ses lacunes, et de faire connaître les artistes (Fortin, 2005, p. 164-165). *Vie des Arts* (1956-) a par la suite pris le relais, non pas avec la mission de former le goût du public (contrairement à *Arts et Pensée*), mais en désirant créer un contact entre l'amateur et le monde de l'art (la Direction, 1956, p. 2).

En plus de la création de ces instances de diffusion et de l'amélioration générale du marché de l'art au Québec, différentes mesures législatives ont confirmé l'importance des arts au Québec. Le premier acte gouvernemental de soutien envers les arts provenait du palier fédéral, avec la constitution du Conseil des arts du Canada en 1957, à la suite de dix ans de revendications de la part des artistes canadiens (Couture, 1993b, p. 12). Lui emboîtant le pas, le gouvernement provincial a créé le Ministère des Affaires Culturelles en 1961 (Couture, 1993b, p. 11). Ce ministère a notamment soutenu l'institution du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964 (Robillard, 1985, p. 8).

1.2.2 Écoles d'art

L'AAM, fondée en 1860, avait sa propre école, à partir de 1879, à laquelle étaient enseignés, en anglais, le dessin et la peinture (Doutreloux, 1990, p. 52). À la même époque, le Conseil des Arts et Métiers dispensait un enseignement similaire à l'École du Monument national, cette fois en français (Arbour, 1994, p. 8).

Mais ces enseignements étaient parcellaires et ce, jusqu'en 1922, année où ont été fondées les Écoles des beaux-arts (ÉBA) par le vote d'une loi à l'Assemblée législative, car aucune école au Québec n'offrait de véritable formation artistique (Doutreloux, 1990, p. 9 et 51). L'École des beaux-arts de Québec ouvrait ses portes la même année; il a fallu toutefois attendre 1923 pour que soit ouverte l'ÉBAM (Doutreloux, 1990, p. 54). Les programmes des ÉBA étaient fortement inspirés de ceux des écoles françaises, réfractaires aux avant-gardes (Arbour 1994,

p. 8). Les deux écoles présentaient trois principaux secteurs de formation, soit la peinture, l'architecture et la sculpture (Doutreloux, 1990, p. 54). Parce qu'elles étaient des institutions publiques, les cours qu'elles offraient étaient gratuits (mais demandaient néanmoins des frais d'inscription de 1\$ en 1942) (Carrière, 1942, p. 134). Les cours réguliers de jour menaient à un diplôme, alors que des cours de soirs étaient aussi prodigués, mais en cours libres, avec pour clientèle : ceux qui souhaitaient se préparer à l'examen d'admission pour les cours réguliers (cet examen existait seulement à Montréal), ceux déjà inscrits qui désiraient augmenter leurs heures en atelier et, finalement, les amateurs d'art (Doutreloux, 1990, p. 81; Carrière, 1942, p. 135).

Alors qu'étaient créés dans le début des années 1930 des cours de vitrail, de céramique et d'art publicitaire à l'ÉBAM, cette dernière a dû modifier son orientation suite à la fondation de l'École du meuble en 1935, qui souhaitait former ses étudiants dans les arts appliqués (Doutreloux, 1990, p. 56). Par la suite, a aussi été créée, à Montréal, l'École des arts graphiques en 1942 (Linteau, 2000, p. 391).

Les ÉBA avaient de nombreuses femmes pour élèves, on les encourageait alors à poursuivre une formation artistique pour développer leurs talents et leur bon goût esthétique, sans toutefois accepter qu'elles puissent exercer la profession d'artiste. À ce sujet, Doutreloux cite Charles Maillard (1876-1973), alors directeur des ÉBA : « [*nous ajoutons* Les étudiantes aux ÉBA sont] ainsi éduquées au rôle de femmes éclairées qui sauront demain organiser leur foyer, former le goût de leurs enfants [...] » (Maillard, 1934, in Doutreloux, 1990, p. 59). Trépanier relate d'autres propos de Maillard, qui classait alors les étudiants de l'ÉBAM sous trois catégories, soit les futurs artistes, les futurs artisans et, finalement, les « “jeunes filles” qui perfectionnent leur culture » (Maillard, 1930, in Trépanier, 1997, par. 10).

Prodiguant jusqu'alors une formation académique conservatrice, l'ÉBAM a engagé en 1943 Alfred Pellán (1906-1988) pour le poste de professeur de peinture. Pellán encourageait auprès de ses élèves l'expressivité et l'expérimentation, malgré le désaccord de Maillard, directeur de l'École. Ce dernier a d'ailleurs été forcé de démissionner de son poste en 1945, suite aux pressions de Pellán et de ses étudiants qui dénonçaient l'enseignement académique qu'ils recevaient (Doutreloux, 1990, p. 65-66).

1.3 Conclusion

L'étude de la condition féminine et de la situation des arts visuels dans le paysage culturel au Québec nous ont permis de contextualiser la période historique dans laquelle notre étude prend place. Avant même d'analyser notre corpus de femmes galeristes, les renseignements apportés dans ce présent chapitre nous permettent d'inférer certaines informations à leur sujet. Premièrement, les femmes de notre corpus, selon les lois en vigueur, étaient certainement célibataires ou dans un mariage où l'époux était relativement ouvert d'esprit puisqu'il aurait autorisé sa femme à tenir commerce. Deuxièmement, la logique impose qu'elles aient toutes une affection certaine pour les arts visuels, qu'il s'agisse à titre d'amateur d'art ou d'artiste. Si certaines galeristes étaient amateurs d'art, nous pouvons supposer qu'elles provenaient d'un milieu aisé, puisque nous avons constaté que la situation économique était plutôt difficile jusqu'à l'avènement du second conflit mondial et que les œuvres d'art étaient considérées en tant que produits de luxe. Pour ce qui est de la possibilité que certaines d'entre elles aient été artistes, le fait qu'il était plus ardu pour les femmes de devenir professionnelles dans le domaine, malgré une formation artistique, pourrait expliquer qu'elles aient décidé de se diriger plutôt vers la diffusion de l'art. Sinon, une pratique plus moderne de leur part – puisque nous avons également vu que les galeries exposaient alors principalement un art traditionnel et que les écoles offraient une formation artistique académique – pourrait expliquer une telle réorientation d'artiste à galeriste. Le prochain chapitre nous permettra de confirmer ces hypothèses et de développer davantage sur le parcours ayant mené les femmes de notre corpus à ouvrir et diriger une galerie d'art.

CHAPITRE II

TRAJECTOIRES ET FORMATIONS

L'objectif de ce second chapitre est de déterminer, par l'étude de données biographiques des galeristes de notre corpus, s'il est possible d'en dégager une ou des expériences communes. Nous tenterons également de déterminer les motivations de ces femmes à fonder et gérer une galerie d'art. Mais, auparavant, nous présenterons un aperçu de la participation des femmes à la diffusion des arts visuels au Québec avant 1941 afin d'inscrire les actions de Rose Millman, d'Agnès Lefort, de Denyse Delrue et d'Estelle Hecht dans une certaine tradition de la diffusion artistique au Québec. Ensuite, nous procéderons en ordre chronologique selon l'année de constitution de la première galerie fondée par chacune des galeristes de notre corpus.

Nous avons divisé le type de données analysées en quatre catégories, la première portant sur les connaissances linguistiques des galeristes, la seconde traitant sur leur milieu d'éducation et de formation, la troisième établissant les conditions ayant permis (voire favorisé) l'ouverture de leurs galeries et la quatrième s'intéressant à leur représentation véhiculée à travers leur réception critique. Nous utiliserons les informations portant sur les capacités linguistiques des galeristes de notre corpus afin de constater, dans le troisième chapitre, quels ont été les effets de ces caractéristiques sur la gestion de leur galerie (choix d'emplacement, artistes représentés, etc.). Nous comparerons les données traitant de leur milieu éducationnel afin de pouvoir déterminer, dans ce présent chapitre, si ces femmes ont bénéficié d'un certain cursus commun. L'étude des motivations des galeristes de notre corpus à établir un lieu de diffusion artistique ainsi que de leur milieu de vie nous permettront également de dégager s'il

s'agit d'un lieu d'expériences communes. À partir des données des seconde et troisième catégories, nous allons tenter d'en extraire une typologie qui nous permettra de dénombrer certains faits et expériences nécessaires à l'ouverture d'une galerie d'art par une femme, à Montréal, à cette époque. Finalement, l'étude des descriptions physiques des galeristes de notre corpus véhiculées dans les médias permettra de mieux saisir certains préjugés liés au genre féminin durant ces années, mais aussi la perception qu'avaient les journalistes, artistes et critiques de ces femmes qui exerçaient une profession dans le domaine de la gestion.

2.1 Femmes et diffusion artistique

Esther Trépanier relève que les critiques des années 1910 et 1920 dénotaient qu'une partie du public des expositions à caractère artistique était constituée de femmes provenant de milieux aisés et bénéficiant d'une certaine culture. Certaines d'entre elles entretenaient aussi le rôle de mécène ou de bénévole quant à l'organisation d'expositions, mais la plupart se satisfaisaient de leur mission d'« éducatrice » face à la chose artistique dans la sphère domestique du foyer familial (Trépanier, 1997, par. 2). Trépanier note aussi que certaines de ces femmes (anglophones pour la plupart) utilisaient leur domicile pour tenir des expositions de quelques jours¹; le phénomène devait être assez répandu puisque la critique journalistique daignait s'intéresser à de telles expositions. Toutefois, ces sporadiques entreprises artistiques ne relevaient pas d'un mercantilisme, les œuvres étant bien souvent uniquement offertes à l'appréciation visuelle des visiteurs et non en vente (à l'exception des expositions caritatives organisées bénévolement par ces femmes²); les femmes qui organisaient de telles expositions n'étaient alors pas considérées comme entrepreneures, mais comme des femmes exerçant leur rôle *spécifiquement féminin* d'élévation morale et ce, par l'art et le bon goût (Trépanier, 1997, par. 8-9).

¹ Trépanier énumère les expositions suivantes : Mlle Patricia Irwin exposa au 40, rue Drummond, des œuvres de Charles de Belle (1873-1939) en 1915; Lady Mortimer Davis avait organisé une exposition à son domicile de l'avenue des Pins en 1923; Mme E. Maxwell avait présenté une exposition au 312, rue Peel, en 1925; et Mme Chowne avait exposé en 1925 les œuvres d'une douzaine d'artistes canadiens (dont certains n'étaient pas alors reconnus comme traditionnalistes) au 40 McGill College (Trépanier, 1997, par. 7).

² Par exemple, Trépanier recense la couverture médiatique, en octobre 1923, d'une exposition organisée pour l'Hôpital Notre-Dame par Madame Athanase David (Trépanier, 1997, note no 5).

Toutefois, il y a bien eu une femme qui a travaillé, professionnellement, à la diffusion des arts visuels à cette époque. En effet, Jeannette Meunier Biéler (1900-1990), alors Jeannette Meunier, avait participé à l'organisation d'une exposition³ en tant qu'assistante d'Émile Lemieux à la galerie du centre Eaton située au 5^e étage du magasin. Il est important de souligner que son emploi (qu'elle a occupé durant quelques années) était celui d'assistante de Lemieux, dirigeant du département de design intérieur. Elle travaillait donc habituellement à l'aménagement de décors pour le magasin. Elle a néanmoins pu profiter de l'enseignement qu'elle avait reçu à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) lors de son assistantat pour l'exposition à la galerie du centre Eaton en 1929. Son expérience quant à la diffusion des arts, quoique de courte durée, demeure exceptionnelle pour l'époque.

Karen Antaki affirme que, par la suite, les années cinquante ont modifié cet apport des femmes à la diffusion artistique par la constitution, par des femmes, de galeries commerciales (Antaki, 1988, p. 3). Toutefois, les travaux de François-Marc Gagnon et Édith-Anne Pageot (Gagnon et al., 2004, Pageot, 2008) ainsi que d'Hélène Sicotte (1994 et 1995, entre autres) ont plutôt vu émerger ce phénomène dans les années quarante, Rose Millman ayant ouvert ses deux galeries au cours de cette décennie (en 1941 et en 1949).

2.1.2 Une visée féministe ?

Bien que les femmes de notre corpus ne se revendiquaient pas féministes, Pageot propose que leurs actions participaient alors d'un « féminisme silencieux⁴ ». Au cours d'une période où les Québécoises, à la suite de l'obtention du droit de vote provincial en 1940, mais avant les grands rassemblements féminins et revendicateurs des années soixante, ces femmes souhaitaient « [...] participer aux bouleversements de la société sans pour autant se réclamer explicitement du féminisme » (Pageot, 2008, p. 203). Nous sommes en accord avec cette proposition mais ressentons le besoin de la nuancer, en précisant que leur objectif aurait été premièrement de participer à la diffusion de l'art, particulièrement canadien, mais que leurs actions ont également eu, ultérieurement, une portée féministe. En effet, aucun témoignage

³ L'exposition en question en était une d'art canadien qui se tint du 6 au 18 mai 1929 (Pepall, 2004, p. 135).

⁴ Terminologie reprise de Dumont et Toupin, 2003, p. 23.

des galeristes de notre corpus ne nous permet de croire qu'elles étaient alors conscientes des effets que leurs actions auraient dans le domaine féministe (par l'exercice d'une profession de gestionnaire) ou étaient désireuses de changer les mentalités sur le rapport des femmes à la profession. Ainsi, il faudrait concevoir les bouleversements sociétaux auxquels Pageot fait référence comme étant l'éducation du public à apprécier l'art canadien, plutôt que l'encouragement des femmes à investir la sphère professionnelle.

2.2 Analyse de données prosopographiques de notre corpus

Pour cette étape, nous procéderons point par point, en énumérant les différentes galeristes qui se trouvent à l'étude. Ce regroupement de données nous permettra de réaliser des rapprochements et aussi des comparaisons qui nous permettront de dégager des points communs, ou, au contraire, divergents, afin de déterminer s'il existe une ou plusieurs expériences communes qui ont mené ces femmes à exercer l'activité de galeriste. L'ordre d'énumération des galeristes sera chronologique, en débutant par Rose Millman puisqu'elle a été la première femme de notre corpus à fonder une galerie.

Cette analyse s'avère toutefois fragmentaire : bien qu'un certain nombre d'études s'intéressent déjà à Rose Millman⁵, Agnès Lefort (1891-1973) et Denyse Delrue (1922-1997); les recherches demeurent parcellaires au sujet d'Estelle Hecht (décédée en 1971). Nous avons eu à faire, pour ce dernier cas, une recherche documentaire plus poussée de sources premières que pour les autres, mais les limites de cette étude nous ont contraints à une collection de données que nous présumons incomplète. Ce travail de complétion reste encore à faire, dans un projet de plus grande envergure que se veut ce mémoire de maîtrise.

2.2.1 Compétences linguistiques

Nous nous intéresserons premièrement aux connaissances linguistiques de notre corpus de galeristes. Ces informations nous permettront ultérieurement d'analyser si leur plurilinguisme ou, au contraire, leur connaissance limitée d'une langue aurait eu une influence dans la

⁵ La période où Millman s'occupait de la West End demeure toutefois peu documentée.

gestion de leurs galeries, tant dans l’affichage communicationnel et publicitaire que dans l’établissement d’une clientèle.

2.2.2.1 Rose Millman

Les études de Pageot confirment que Millman parlait anglais, français et allemand (Pageot, 2008, p. 188), bien que ses deux galeries portaient des noms unilingues anglophones : Dominion Gallery of Fine Art et West End Art Gallery⁶. Nous présumons que la langue anglaise était celle avec laquelle Millman s’exprimait le plus aisément entre le français et l’anglais puisqu’elle a appelé ses galeries d’un nom anglophone. Mais encore, nous pouvons également supposer qu’elle connaissait aussi davantage l’anglais que l’allemand, puisque des documents d’archives consultés, notamment un contrat personnel entre elle et Max Stern (d’origine allemande) étaient rédigés en anglais.

2.2.1.2 Agnès Lefort

Agnès Lefort, francophone d’origine, maîtrisait également la langue anglaise, comme en témoigne le nom inscrit sur la devanture du premier emplacement de sa galerie : Galerie d’art Agnès Lefort Art Gallery. Ce choix linguistique n’était pas innocent : celle-ci souhaitait présenter les artistes de l’avant-garde, « [...] sans considération de leur origine linguistique et de leur affiliation à un courant ou une école » (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, p. 2). Toutefois, sa déclaration sociale nommait uniquement la galerie : Galerie Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort, 1950, p. 1). Elle est revenue d’ailleurs à cette dénomination sur sa nouvelle vitrine, à la suite du déménagement de la galerie en 1953 – dont les raisons, à ce jour, demeurent inconnues (Sicotte, 1996, p. 19).

2.2.1.3 Denyse Delrue

Denyse Delrue était également francophone d’origine, mais avait choisi pour ses galeries une appellation unilingue francophone : Galerie Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue, 1957, p. 1; Galerie (Denyse) Delrue, 1961b, p. 1). Elle n’anglicisait pas non plus le nom de sa

⁶ Nous nous permettrons de franciser les noms de ces galeries dans le corps de ce texte en les appelant à certaines occasions Galerie Dominion et Galerie West End.

galerie pour les médias imprimés anglophones (tel *Canadian Art*). Delrue devait posséder une connaissance suffisante de l'anglais, puisqu'elle avait résidé à New York durant un an, à la fin de son adolescence (Delrue, 1979a, p. 3). Elle aurait alors étudié le dessin, le modèle vivant et la sculpture à la National Academy of Art ainsi qu'à la Columbia University (Delrue, 1979a, p. 4).

2.2.1.4 Estelle Hecht

Nous pouvons supposer que, par son nom, Estelle Hecht était anglophone. L'enregistrement de sa galerie était rédigé en anglais et son appellation légale était Gallery 1640 (Gallery 1640, 1961, p. 1). Toutefois, d'autres sources primaires nous laissent présumer qu'elle connaissait également le français, puisqu'elle avait rempli un formulaire de renseignements provenant de la Galerie Nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) composé en français (MBAC, 1958, p. 1). Bien que ses réponses aient été inscrites en anglais, cela témoigne de ses capacités en lecture de la langue française. L'utilisation du français à la galerie devait être plus ou moins courante, puisque certains ouvrages anglophones faisant référence à ce lieu de diffusion l'ont nommée Galerie 1640⁷. Les publicités achetées par la galerie dans des périodiques francophones tels que *Vie des Arts* permettent de constater que Hecht effectuait une traduction du nom de la galerie, en faisant référence à la Galerie 1640; nous nous permettrons aussi de franciser son nom dans le corps de notre texte.

2.2.1.5 Conclusion

Notre corpus avait en commun des connaissances suffisantes des langues française et anglaise. Certaines d'entre elles (Millman et Delrue) ont fait le choix d'un nom unilingue pour leurs galeries, tandis que d'autres (Lefort et Hecht) ont choisi une appellation bilingue (Lefort à son premier emplacement) ou en ont permis une traduction (Hecht). Nous analyserons, dans le prochain chapitre, si ces choix ont eu des incidences sur la gestion de leurs galeries.

⁷ Voir à ce sujet Dickson, 1997, p. 126.

2.2.2 Conditions sociales d'origine des galeristes et le concept d'hérédité culturelle

Les études de Bertrand Lebel démontrent que la plupart des artistes de la moitié du XX^e siècle au Québec étaient issus d'un milieu familial qui était « favorable à la création artistique » (1970, p. 81). Ce que Lebel appelle hérédité artistique ou culturelle peut être lié directement aux théories de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, qui corrélaient milieu social et chances d'accessibilité aux études supérieures (1964). Les recherches sociologiques de Raymonde Moulin abondent dans le sens de Lebel, affirmant même que « [d]ans tous les pays occidentaux, les artistes [...] se recrutent majoritairement dans les catégories sociales élevées et, dans une proportion importante, ils ont vécu dans des familles d'artistes » (1997, p. 275). Moulin nomme cet effet « héritage professionnel » qu'elle explique en tant que « [...] transmission d'une familiarité avec le monde de l'art et/ou d'une culture et d'une pratique spécifique [...] » (1997, p. 279). Ainsi, des parents issus d'un milieu social aisé seraient davantage enclins à promouvoir auprès de leurs enfants une formation artistique, particulièrement à leurs jeunes filles, parce qu'ils en auraient les moyens financiers, mais aussi parce que ce type de connaissances consistait alors, traditionnellement, en une certaine forme d'accomplissement féminin (Moulin, 1997, p. 280). À cet égard, il est pertinent de rappeler les constatations de Lebel et d'Isabelle Doutreloux, qui affirment que les étudiantes des Écoles des beaux-arts (ÉBA) du Québec provenaient principalement de milieux aisés au milieu du XX^e siècle et que très peu avaient un ou des parents ouvriers (Lebel, 1970, p. 123; Doutreloux, 1990, p. 122-123).

Ainsi, une sensibilisation précoce à l'art, ainsi que sa valorisation, pourraient influencer les personnes à s'engager dans des études ainsi que dans une carrière artistique. Nous constaterons plus loin que nous pouvons appliquer cette conclusion aux galeristes de notre corpus, dans la mesure où celles-ci ont premièrement exercé leur profession par sensibilité et goût artistique⁸.

Nous nous attarderons ici à déterminer, d'une part, le milieu social duquel proviennent chacune des galeristes à l'étude et, d'autre part, l'existence ou non d'un parcours formateur en beaux-arts (ou d'un autre parcours professionnel) dans leur cursus scolaire pour ensuite

⁸ Voir la section 2.2.3 où sont traitées les motivations des femmes de notre corpus à ouvrir une galerie d'art.

énumérer leurs intérêts artistiques. Celles qui ont eu une certaine pratique artistique ont assurément eu un penchant pour une approche esthétique, ou ont eu des affinités avec certains professeurs qui les auraient influencées à travers leur production. Ce point nous permettra de déterminer s'il y avait corrélation entre le style que les artistes ont adopté dans leur production ou qu'elles ont acquis pour leur collection et celui des artistes qu'elles ont exposés dans leurs galeries.

2.2.2.1 Rose Millman

Millman (née Getz) est née en Bucovine (région aujourd'hui séparée entre les territoires de l'Ukraine et de la Roumanie) de parents juifs. Seconde de quatre enfants, sa famille a émigré à Québec au milieu des années 1890 afin d'échapper à la montée de l'antisémitisme (Pageot, 2008, p. 188). Sa famille appartenait tout au plus à la classe de la petite bourgeoisie (ou bourgeoisie marchande) puisque le père de Millman était marchand de vêtements.

Le goût de Millman pour les arts lui proviendrait de ses classes d'école. Millman pratiquait également la peinture et le dessin comme passe-temps (Pageot, 2008, p. 188), mais elle s'est orientée professionnellement en suivant une formation en soins infirmiers à l'hôpital Hôtel-Dieu de Montréal (Pageot, 2008, p. 188).

Artiste amateur à ses heures (Raphael, 1971, p. 49), Millman s'intéressait sérieusement à la collection d'œuvres d'art, en étant notamment membre de l'Art Association of Montreal (AAM) (Pageot, 2008, p. 188)⁹. C'est à partir de ce statut de collectionneuse d'art qu'elle s'est dirigée vers la profession de galeriste. En effet, la collection personnelle de Millman, partiellement constituée de lots de tableaux ayant été la propriété de l'AAM, était imposante quantitativement; trop en fait pour sa résidence de Westmount (Pageot, 2008, p. 188).

Les propos de journalistes (Eber, 1966, p. 21; Raphael, 1971, p. 49 entre autres) rapportent que Millman était fortement intéressée par la peinture canadienne : en fait, elle présenta sur les cimaises de la Galerie Dominion des artistes canadiens dès le début de ses activités (son inventaire de départ comprenant des lots d'œuvres de l'AAM, c'est-à-dire produites par des artistes montréalais). D'ailleurs, l'exposition inaugurale de la Dominion comprenait des

⁹ Cette association regroupait des artistes, mais incluait aussi des collectionneurs d'art.

œuvres d'artistes canadiens, montréalais y compris (« Dominion Gallery of Fine Art Opens », 1941, p. 14).

Millman était, selon les études de Pageot, encadrée par l'historien d'art Maurice Gagnon (1912-1999), qui aurait orienté la Galerie Dominion vers la promotion de l'art moderne canadien (Pageot, 2008, p. 189-190). Malgré l'importance que prit Stern dans la gestion de la galerie les années suivant sa fondation, il est à noter que c'est d'abord Millman qui aurait initié ce dernier à l'art moderne canadien, et non le contraire (Pageot, 2008, p. 189).

2.2.2.2 Agnès Lefort

Née en 1891 à St-Rémi de Napierville (en Montérégie), Lefort était la huitième d'une famille de douze enfants. Sa famille, suite au décès de son père en 1899, est déménagée à Trois-Rivières (Sicotte, 1996, p. 6).

Attirée dès sa jeunesse par les arts visuels, Lefort s'est dirigée, par sécurité, vers le graphisme en suivant un cours commercial (Sicotte, 1996, p. 6). Néanmoins, sa famille s'était fortement opposée lorsque Lefort avait annoncé qu'elle s'orientait professionnellement vers les arts (Merrow, 1953, p. 12). Elle a commencé à s'intéresser véritablement à la peinture alors qu'elle avait déjà une carrière entamée dans le domaine publicitaire. Lefort a alors suivi des cours du soir à l'École du Conseil des arts et métiers, communément appelée alors École du Monument national en 1916-1917 et a été médaillée de cette école pour le dessin en 1917 (MBAM, s.d., p. 1). Puis, une fois l'ÉBAM ouverte, elle y a suivi un certain nombre de classes (Sicotte, 1996, p. 6).

Lefort produisait alors une peinture plutôt conventionnelle, tout en poursuivant parallèlement sa carrière en publicité et en illustrant des publications, notamment les ouvrages de vulgarisation scientifique écrits par une connaissance intime, le chimiste Louis Bourgoïn (Sicotte, 1996, p. 8). Elle effectuait aussi pour lui de la recherche et participait à la rédaction de plusieurs de ses articles. De plus, elle enseignait la peinture et le dessin à l'École Edgar & Cramp, ainsi qu'à son atelier (Sicotte, 1996, p. 7).

Malgré la pluralité de ses activités professionnelles, Lefort participait à plusieurs expositions, individuelles et collectives. Pour principales expositions de groupe, nommons *Fémina* et *Canadian Women Painters : femmes peintres canadiennes*. *Fémina* était une exposition

organisée par le Musée de la Province de Québec (MPQ) en 1947 qui regroupait les œuvres de sept artistes montréalaises (Rainville, 1947, n.p.). Lefort y a présenté dix-neuf œuvres (Rainville, 1947, p. 11-12). Quant à l'exposition *Femmes peintres canadiennes*, elle avait été organisée en 1947 par le Conseil national des femmes canadiennes, le conseil national des femmes américaines, le Service d'information canadien ainsi que le Conseil Canadien des Arts. L'exposition a eu une tournée entre autres à New York, à Montréal (présentée au neuvième étage du magasin Eaton) ainsi qu'à Toronto (Eaton Company, 1947, n.p.).

Lefort a séjourné en France en 1948 afin d'étudier la peinture à l'Académie d'André Lhote à Paris, d'où elle est revenue avec un nouveau style graphique, davantage influencé par le post-cubisme et promouvant la rationalité de la composition dans ses tableaux (Sicotte, 1996, p. 12-14). Lhote a également appris à Lefort, en plus de ces nouvelles approches, comment différencier une toile originale d'une copie (Gagnon, 1960, p. 104).

De retour au Québec, Lefort a contribué, à l'été 1949, à la mise sur pied du Centre d'art de Sainte-Adèle avec une amie, Pauline Rochon (Sicotte, 1996, p. 11). C'est alors qu'elle aurait réalisé que le public pouvait être amené à mieux comprendre les pratiques contemporaines par le biais de l'éducation.

2.2.2.3 Denyse Delrue

Delrue (née Lavallée), enfant unique issue d'une famille bourgeoise, est née en 1922 à Montréal. Elle considère qu'elle n'a jamais été une enfant féminine puisqu'elle souhaitait obtenir l'affection de ses parents qui auraient souhaité avoir un garçon. À ce sujet, elle croit qu'il y a un lien à faire entre ce fait et le désir qu'elle éprouvait d'avoir une carrière (Delrue, 1979a, p. 1). Delrue a été, dès son jeune âge, initiée aux activités artistiques par ses parents qui l'ont inscrite à diverses classes de musique et de ballet jusqu'à l'adolescence (Delrue, 1979a, p. 1-2).

Elle a ensuite développé un intérêt pour le dessin et a suivi des cours, de jour et de soir, à l'ÉBAM. Parallèlement, elle a suivi durant un an une formation en pédagogie au couvent Mont-Royal (Delrue, 1979a, p. 3). À l'âge de 17 ans, elle a quitté Montréal pour un séjour d'un an à New York, où elle a logé chez une tante. Elle a alors visité l'Exposition Universelle de 1939 et s'est familiarisée avec l'avant-garde cubiste. Elle y a aussi étudié le dessin et la

sculpture, et a rencontré Marc Chagall dans son atelier (Delrue, 1979a, p. 4; Dossier Denyse Delrue, s.d. a, p. 1). L'étude des listes de classement de l'ÉBAM nous révèle que Delrue s'y est ensuite réinscrite à plusieurs cours de jour et de soir entre 1941 et 1946 (elle aurait cessé de se présenter en classe en octobre 1946)¹⁰.

À l'ÉBAM, elle avait alors pour professeurs Armand Fillion, Alfred Laliberté, Charles Maillard (qui était aussi le directeur de l'école) ainsi qu'Alfred Pellan (Delrue, 1979a, p. 4). Selon Delrue, alors que Maillard prodiguait un enseignement académique et austère, Pellan apportait une conception nouvelle de l'enseignement des arts visuels, en préconisant la liberté, la créativité ainsi que l'expressivité, en bouleversant par le fait même le système de valeurs esthétiques alors en place.

Elle a ainsi pu, dans les classes de Pellan, laisser libre cours à son expressivité, à tel point qu'un de ses tableaux a été censuré lors de l'exposition de fin d'année des étudiants de l'ÉBAM en 1945 (Delrue, 1979a, p. 6). En effet, quelques jours avant le vernissage de l'exposition, Maillard a commandé le décrochage de deux toiles jugées choquantes, dont celle de Delrue (encore Lavallée, à l'époque). Intitulé *Chérie des îles* (Marcotte, 2000, p. 13), le tableau était de grand format et laissait voir une femme de race noire, nue, qui avait été jugée trop osée et « d'un réalisme solide » (« Incident à l'École des beaux-arts », 1945, p. 19). Pellan a alors proposé aux élèves impliqués (l'autre étant Jean Léonard, qui avait peint une Dernière Cène dans un style cubiste), qu'ils corrigent leurs tableaux à la gouache afin de les rendre irréprochables (Pellan, 1945, p. 4). Delrue avait habillé son personnage d'un maillot rouge et bleu à pois blancs (« Incident à l'École des beaux-arts », 1945, p. 19). Néanmoins, Maillard a procédé au décrochage des œuvres modifiées, qui n'ont pas été montrées au public dans le cadre de cette exposition. Face à cette censure de la part du directeur de l'École et qui constituait, pour les élèves, la goutte qui faisait déborder le vase, le vernissage de l'exposition est devenu une vive manifestation contre le directeur de l'École; des policiers ont même dû se présenter sur les lieux pour calmer la situation (Delrue, 1979a, p. 7) et plusieurs journaux ont commenté l'événement. Delrue confirme avoir participé activement à cette manifestation :

¹⁰ Selon les listes de classement des cours de l'ÉBAM. Les documents en question peuvent être consultés au Service des archives de l'UQAM, dans le Fonds de l'ÉBAM (5P) : 5P-570/48, 52, 56, 58, 59 et 63.

On avait fais[sic] aussi des collants “À bas Maillard et l’Académisme”. On collait ça dans le dos des gens. Là c’était la grande bataille, on voulait sortir Maillard. On voulait tout faire. On a réussi à cinq : Pellan, Jean Léonard, Mimi Parent, Jean Benoît, moi. (Delrue, 1979a, p. 6)

Dans les mois qui ont suivi la manifestation, Maillard a été contraint à démissionner de son poste.

Marcotte affirme que Delrue, fortement influencée par l’enseignement de Pellan, aurait été également inspirée stylistiquement par son voyage à New York (où elle avait, notamment, vu l’exposition universelle de 1939 et s’était entretenue avec Marc Chagall), mais aussi par ses rencontres avec Paul-Émile Borduas et Fernand Léger (Marcotte, 2000, p. 17).

Hormis les expositions organisées par l’ÉBAM, Delrue n’aurait exposé que très peu. Elle aurait présenté des tableaux lors de l’Exposition du printemps de l’AAM (1946 et 1947) ainsi qu’à la Galerie Parizeau de Montréal en 1945¹¹. Cette dernière exposition, intitulée *Exposition de la jeune peinture canadienne* présentait les travaux de vingt-huit artistes. Elle y a présenté une œuvre que nous pouvons présupposer figurative, la seule information dont nous disposions étant son titre, soit *Pierrot* (Galerie Parizeau, 1945, p. 1). Malgré le faible nombre de ses expositions, Maurice Gagnon avait déjà constaté le potentiel de l’artiste, qu’il a nommé dans son ouvrage *Sur un état actuel de la peinture canadienne* (1945, p. 100).

Nos recherches ne nous ont permis de retrouver aucune œuvre de Delrue dans les grandes collections, cela étant certainement dû à son retrait subit et prématuré du milieu artistique. Les seules reproductions que nous ayons pu trouver étaient photocopiées à l’intérieur du mémoire de Marcotte et provenaient des archives de Georges Delrue. Ces images nous permettent de percevoir chez Delrue une certaine tendance esthétique à travers ses travaux, que nous pourrions assimiler aux fauves, ainsi qu’une tentative dans la voie de l’abstraction.

¹¹ Le curriculum vitæ de Denyse Delrue, publié en Annexes dans Marcotte, 2000 stipule qu’il y aurait eu plus d’une exposition : « Galerie Parizeau. Expositions de peinture en solo et de groupe », mais ses notes biographiques, aussi présentées en Annexes, mentionnent plutôt « Exposition de groupe, Galerie Parizeau, Montréal, et autres expositions ». Nos recherches personnelles ont dénombré les expositions de l’AAM susmentionnés ainsi que la participation de Delrue à une exposition collective en 1945 à la Galerie Parizeau.

2.2.2.4 Estelle Hecht

C'est à partir de déductions que nous situons la naissance de Hecht durant la seconde moitié de la décennie 1920¹². Hecht provenait d'une famille juive de quatre enfants (« Deaths », 1962, p. 3) et nous pouvons présumer que cette famille était aisée, voire bourgeoise, puisque domiciliée dans le quartier Outremont (MBAC, 1958, p. 1). Cette hypothèse est appuyée par le fait que le nom de Hecht et de sa sœur (Lilian) se trouvaient énumérés dans les journaux juifs de l'époque à de nombreuses reprises dans le carnet des activités sociales, parfois même en tant qu'hôtesse d'événements¹³.

Hecht a étudié à temps partiel à l'École d'art et design du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et a alors eu pour professeurs de dessin Jacques de Tonnancour ainsi qu'Arthur Lismer et Moe Reinblatt en gravure. Elle aurait aussi reçu une bourse de cette école (MBAC, 1958, p. 1).

Ses gravures ont été présentées dans les principales expositions d'estampes de l'époque à travers le Canada, notamment au Burnaby Print Show, à la Canadian Society of Graphic Arts et au Calgary Print Show (Capper, 1969, p. 47). Elle explorait l'abstraction à travers sa production artistique, en s'intéressant aux formes graphiques et à la composition.

2.2.4.5 Conclusion

Les quatre galeristes à l'étude provenaient de milieux qui ont favorisé chez elles une forme d'éducation artistique, par la formation du goût esthétique, la pratique des arts d'agrément

¹² Plusieurs sources mal informées (allant jusqu'à la base de données gouvernementale du Réseau canadien d'information sur le patrimoine <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca>) lui accordent l'année de naissance 1900. Aucun document d'archives consulté ne contenait de date de naissance pour Hecht. Nous nous basons sur la combinaison de l'affirmation de Michelle Tisseyre : « Hecht, une jeune femme dans la trentaine [...] » (Tisseyre, 1966, p. 76), de l'apparente jeunesse de Hecht sur les photographies publiées datant des années soixante, mais surtout d'informations trouvées dans un article du journal *The Canadian Jewish Review*, qui nomme Hecht en tant que membre de la branche montréalaise du National Council of Jewish Juniors en 1947 (« Montreal Meetings », 1947, p. 4). Un article datant de 1948 recrutant de potentiels nouveaux membres pour la branche junior vancouveroise du National Council of Jewish Women mentionne les limites d'âge pour participer à cette association, soit entre 17 et 27 ans (« National Council Biennial News », 1948, p. 6).

¹³ Voir notamment ces articles qui mentionnent une réception de thé organisée par Estelle et Lillian (« Social Notes – Montréal », 1945, p. 3) ainsi que les vacances que ces dernières ont eu à Pottersville (New York) (« Social Notes – Montréal », 1949, p. 3).

ou celle des beaux-arts. Toutefois, le soutien dont elles ont pu bénéficier ne provenait pas nécessairement du milieu familial; il suffit de penser à Lefort où sa créativité artistique a davantage été encouragée à l'école. La famille appuyait davantage la formation artistique des galeristes à l'étude lorsque celles-ci provenaient d'un milieu financièrement aisé.

De plus, celles qui ont eu une pratique artistique qui outrepassait le statut de passe-temps ont elles-mêmes expérimenté le manque de soutien de la part du marché de l'art à Montréal envers les esthétiques modernes et les médiums non traditionnels : la prochaine section développera davantage cet aspect.

2.2.3 Contextes de fondation et de gestion des galeries à l'étude

Cette section établira les paramètres contextuels de la situation de vie de chacune des femmes de notre corpus, afin de constater si certains de ces éléments auraient favorisé ou, au contraire, complexifié la réalisation de leur projet. L'étude du statut marital de ces femmes est essentielle, le rôle familial socialement accordé aux femmes mariées étant encore celui de mère au foyer, et la législation interdisant encore à ces dernières de tenir un commerce sans l'approbation de leur mari. À cet égard, il est intéressant de spécifier que les déclarations sociales des galeries étudiées incluent la mention du statut marital de leur fondatrice, ce qui témoigne de leur connaissance de cette loi. Nous étudierons également les motivations de ces femmes qui les ont influencées à ouvrir une galerie d'art et nous nous pencherons aussi sur les moyens financiers de ces femmes (et de leur ménage si elles étaient mariées) avant la fondation de leur galerie. Raymonde Moulin stipule qu'en Europe (nous pouvons présumer que la situation était plus ou moins similaire au Canada), il était onéreux d'ouvrir une galerie durant les années cinquante, le capital nécessaire pour louer un espace et prendre en charge des artistes novateurs étant important (Moulin, 1967, p. 120).

2.2.3.1 Rose Millman

Les recherches de Pageot indiquent que Millman (alors Getz) avait épousé un pharmacien montréalais nommé Aaron Millman (Pageot, 2008, p. 188). La profession de Aaron nous permet d'extrapoler sur la classe sociale bourgeoise à laquelle appartenait probablement le couple – par le haut salaire lié à la profession de pharmacien – ce qui est en quelque sorte

confirmé par le fait que le couple domiciliait à Westmount (Pageot, 2008, p. 188). Du couple sont nés deux enfants, Beatrice en 1914 et Leo en 1918 (« Montreal Obituaries », 1962, p. 10). Il est possible que l'ouverture de la première galerie ait pu se dérouler peu après que les deux enfants de Millman aient quitté le foyer familial, étant alors en âge de se marier et de former eux-mêmes une famille. L'ouverture de la galerie aurait ainsi pu agir, notamment, à titre de passe-temps pour Millman afin de l'occuper suite au départ de ses enfants, mais cette hypothèse n'a pu être vérifiée. Millman était à l'époque socialement impliquée, étant membre de l'AAM mais aussi membre fondatrice du Montreal Jewish Hospital (Pageot, 2008, p. 188).

L'aisance financière du ménage est certainement liée au pouvoir d'achat et à l'importance de la collection d'art de Millman. Ces capacités monétaires lui ont également permis de louer un local pour sa galerie presque instantanément (contrairement aux autres galeristes à l'étude qui ont dû économiser pour ce faire) et de fonder un lieu de diffusion sans la nécessité qu'il soit profitable financièrement. À ce sujet, Florence Millman déclare, qu'à l'époque, les quelques galeries existantes opéraient d'autres activités commerciales parallèles à la vente de tableaux, comme la vente d'objets d'art et d'encadrements (Duncan, 1992, p. J5). Ce type d'activités était certainement nécessaire à ces galeries pour qu'elles puissent subsister, l'activité d'une galerie qui ne ferait que de la vente d'œuvres pouvait alors sembler potentiellement bien peu rentable. L'objectif de Millman n'était donc certainement pas commercial ou mercantile.

Millman aurait fondé sa première galerie à la suite des recommandations plus ou moins sérieuses de son mari. Après qu'elle ait ramené une énième pièce d'art à leur demeure, ce dernier aurait alors émis le commentaire suivant : « Either you open a gallery, or I move out! » (Duncan, 1992, p. J5). Ce qu'elle aurait fait dans les jours suivants, en louant un local rue Sainte-Catherine, qu'elle a rempli des objets d'art qui se trouvaient à son domicile. Sans le besoin que la galerie ne rapporte financièrement, Millman a pu se consacrer à la diffusion de l'art canadien, qu'elle affectionnait particulièrement, comme mentionné précédemment, mais qui n'avait pas la faveur des quelques collectionneurs montréalais. Cet objectif de diffusion de l'art canadien pourrait avoir été si important qu'il aurait influencé le nom que Millman avait donné à sa galerie : Dominion (Kozinska, 1996, p. I6). En effet, il était alors courant d'utiliser ce terme pour signifier le Canada.

Millman a inauguré la Dominion en décembre 1941. Elle a embauché Stern en 1942 en tant que directeur de la galerie et tous deux ont signé un contrat associatif en 1944 (MBAC, 2003, n.p.). En 1947, Millman, aux prises avec de graves problèmes de santé et en désaccord avec certains procédés de Stern¹⁴, cédait à Stern et à son épouse Iris sa part de la galerie (Duncan, 1992, p. J5). Son état de santé stabilisé, Millman a ouvert une nouvelle galerie, la West End Art Gallery, en mars 1949, où elle s'est à nouveau consacrée à la promotion de l'art canadien moderne. Elle a été contrainte de mettre fin aux activités de cette dernière galerie en 1954 à la suite de rechutes de diabète (Pageot, 2008, p. 193-195).

2.2.3.2 Agnès Lefort

Lefort n'a jamais été mariée, comme l'indiquait sa déclaration de société¹⁵. Une relation officieuse qu'elle a entretenue avec le chimiste Louis Bourgoïn (1891-1951) aurait contribué à la formation de compétences et à la constitution d'un réseau social, puisque Sicotte relève que Bourgoïn avait introduit Lefort à son vaste cercle relationnel relié aux champs artistique et scientifique (Sicotte, 1996, p. 8). Mais encore, Lefort accomplissait de nombreuses tâches de rédaction et de recherche pour Bourgoïn destinées à une diffusion à large public, ce qui a développé ses compétences en communication et en transmission des savoirs (Sicotte, 1996, p. 8). Néanmoins, elle admet son ingénuité quant à ce projet : « Ce fut une audace pour moi qui n'avais aucune expérience du métier [de galeriste] » (Lefort, 1955, p. 1).

La première exposition de Lefort suite à son séjour à Paris – au cours duquel elle avait suivi un atelier avec Lhote – s'est déroulée à la galerie l'Art français en novembre 1949. Elle a alors été forcée de constater que sa nouvelle manière de peindre (influencée par le post-cubisme) se vendait difficilement, et que le public montréalais était très peu réceptif aux esthétiques modernes (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, p. 2). Le directeur de la galerie lui avait alors dit : « Que vais-je faire de [vos tableaux], maintenant que vous faites de la peinture moderne? » et lui aurait également conseillé de « [...] peindre des tableaux qui se vendraient mieux [...] » (Anonyme, 1954, p. 6, in Sicotte, 1996, p. 8). Lefort en a conclu que

¹⁴ Stern exigeait l'exclusivité des artistes qu'il exposait et utilisait la procédure de stockage des œuvres produites (afin d'en contrôler l'offre et la demande marchande), alors que Millman désapprouvait ces stratégies (Duncan, 1992, p. J5).

¹⁵ Il y est écrit : « Je suis célibataire » (Galerie Agnès Lefort, 1950, p. 1).

les galeries d'art étaient partie prenante de l'état réfractaire du public, en favorisant la vente de tableaux et le profit commercial au détriment de leurs rôles d'éducateur face à la population et de souteneur envers les artistes (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, p. 2).

Ainsi, Lefort a été poussée par nécessité, selon elle, à fonder une galerie d'art, puisque sa peinture ne vendait plus. Il lui a paru naturel de fonder une galerie qui promouvrait l'art d'avant-garde, considérant qu'à l'époque, aucune galerie montréalaise ne s'acquittait de cette tâche de sensibilisation du public aux esthétiques modernes (Vaillancourt, 1958, p. 40). En entrevue, Lefort avait déclaré que jamais elle n'aurait fondé de galerie si elle avait pu vivre uniquement de sa peinture (Lorrain, 1955, p. 3). Par la fondation de sa galerie, Lefort souhaitait aussi offrir un espace de diffusion aux artistes témoignant de recherches plastiques contemporaines. Par principe, elle choisissait aussi de favoriser, à qualité égale, la production d'artistes canadiens (Gagnon, 1960, p. 104). C'est en octobre 1950 qu'a été inaugurée la Galerie Agnès Lefort, située sur la rue Sherbrooke Ouest, à proximité du MBAM.

Les recherches de Sicotte démontrent aussi que Lefort avait des économies qui lui ont permis d'ouvrir sa galerie sans qu'elle n'ait eu besoin de solliciter d'appuis financiers extérieurs, hormis une possible aide de la part de Bourgoïn (Sicotte, 1996, p. 14, 57). Toutefois, nous pouvons présumer que Lefort a dû investir la majeure part de ses économies dans ce projet, puisqu'elle aurait logé dans sa galerie durant ses premières années d'activité : « [A]u bout de quelques années, elle put délaïsser son arrière-boutique et s'offrir une petite maison à Saint-Eustache, où elle vécut à partir de 1956 ou 1957 [...] » (Sicotte, 1996, p. 48).

2.2.3.3 Denyse Delrue

Malgré un début de réussite d'insertion dans le marché de l'art, il est logique de questionner la fin abrupte de la carrière artistique de Delrue qui a été abordée antérieurement. Denyse a épousé le joaillier Georges Delrue (1920-2010), qu'elle avait rencontré à l'ÉBAM, en juillet 1946 (Delrue, 1979a, p. 8; Dossier Denyse Delrue, s.d. a, p. 1); nous pouvons supposer qu'elle aurait cessé son activité artistique à la suite de cet événement, graduellement peut-être, pour se consacrer au foyer conjugal, chose courante à l'époque. Cette hypothèse nous est confirmée, du moins partiellement, par cette déclaration de Denyse: « [J]e me suis mariée et

cela [sa carrière de peintre] a fini » (Dossier Denyse Delrue, s.d. b, p. 11). La déclaration sociale de la première Galerie Denyse Delrue fournit davantage d'informations reliées au statut marital de sa fondatrice, informant notamment qu'elle était mariée sous le régime de la séparation de biens (Galerie Denyse Delrue, 1957, p. 1). Selon le registre des présences des archives de l'ÉBAM, Delrue cessa de se présenter à ces cours en octobre 1946, soit 3 mois après son mariage d'avec Georges Delrue¹⁶. Delrue dévoile qu'à cette période, et ce jusqu'en 1957, elle avait pour principale occupation de se consacrer à la promotion de la carrière de son mari, en assumant les fonctions de représentation artistique, vendant sa production et organisant ses expositions (Delrue et Poulin, 1979a, p. 2-3). Le couple est déménagé en 1957 dans une résidence de la rue Crescent, aussi à proximité du MBAM, sous le souhait de Georges qui désirait s'établir au cœur du centre artistique montréalais (Pierre, 1957, p. 7). Le sous-sol de la résidence étant inoccupé, Denyse a songé y établir une galerie d'art (Delrue et Poulin, 1979a, p. 2). L'idée lui serait venue suite à la demande d'un marchand de tableaux (dont le nom n'est pas mentionné) qui aurait souhaité en louer les lieux afin d'y installer une galerie (Pierre, 1957, p. 7). Par le travail de diffusion des œuvres de son mari, qu'elle faisait depuis une dizaine d'années, Delrue possédait déjà de solides bases afin de réaliser ce projet, même si, selon elle, elle ne connaissait alors strictement rien au marché de l'art (Delrue et Poulin, 1979a, p. 4). Puisque les Delrue étaient propriétaires du lieu, l'investissement financier nécessaire pour débiter les activités de la galerie était moins important¹⁷. Marcotte rappelle également que Delrue avait plusieurs connaissances dans le milieu artistique et que, de ce fait, plusieurs de ces personnes l'ont supportée dans son projet (2000, p. 21).

Marcotte mentionne que Delrue aurait délaissé définitivement la peinture aux alentours de 1949 (2000, p. 18). Delrue accouchait de son premier enfant, Hugo, cette même année. Elle en a ensuite eu un second, Pascale, en 1952 (Dossier Denyse Delrue, s.d. a, p. 1). Elle a donc fondé sa première, ainsi que sa seconde galerie, alors que ses enfants étaient encore en bas âge.

¹⁶ La liste de classement du cours de peinture donné par Alfred Pellan à l'ÉBAM en 1946-1947 indique que Mme Denyse Lavallée-Delrue a cessé de s'y présenter en fin octobre. Le document peut être consulté au Service des archives de l'UQAM, dans le Fonds de l'ÉBAM (5P) : 5P-570/63.

¹⁷ Denyse Delrue louait le sous-sol de la demeure à son mari pour la somme de 200\$ par mois en 1957 (Delrue et Poulin, 1979a, p. 4).

La première Galerie Denyse Delrue a été inaugurée en septembre 1957, pour fermer ses portes deux ans plus tard, lors de l'été 1959, suite à la séparation puis au divorce du couple. En effet, Georges Delrue a obtenu la dissolution légale de son mariage avec son épouse en 1960¹⁸; mais ils étaient déjà séparés depuis 1959 (Dossier Denyse Delrue, s.d. a, p. 1). Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer avec certitude si Georges a intenté ou non à ce moment des actions afin de faire perdre à Denyse son droit de commerce, cette dernière affirme toutefois en entrevue qu'il avait entrepris diverses démarches afin de nuire à sa carrière (Delrue, 1979c, p. 12). Nous pouvons supposer que la fermeture de la première galerie soit un effet de ce genre de tentatives. En effet, puisqu'ils étaient toujours légalement mariés en 1959, il suffisait que le mari décide que son épouse doive fermer son commerce pour qu'elle soit légalement contrainte de le faire. Cela expliquerait notamment que la seconde Galerie Denyse Delrue (enregistrée légalement au nom de Galerie Denyse Delrue inc. afin de la différencier de la première, même si le « inc. » n'a jamais été indiqué dans les publicités ou activités de la galerie) n'ait été incorporée par lettres patentes qu'en décembre 1960 (Galerie (Denyse) Delrue, 1961b), bien qu'elle était ouverte depuis octobre 1959 (Sarrazin, 1959, p. 56). En effet, la dissolution du mariage, et par conséquent l'annulation des pouvoirs de Georges Delrue sur les activités commerciales de Denyse, n'a été prononcée qu'en août 1960. La date tardive de l'incorporation de la galerie laisse présumer que Georges Delrue désirait nuire aux activités commerciales de Denyse. Néanmoins, ce dernier savait certainement qu'elle avait ouvert une nouvelle galerie, puisqu'elle se trouvait à être physiquement voisine de la première galerie, dont les locaux ont été réutilisés par Georges Delrue qui y a ouvert en octobre 1959 la Galerie Libre (Marcotte, 2000, p. 30).

En 1962, Delrue a épousé au New Jersey Raymond Poulin (1929-1998). Delrue qualifie ce dernier de féministe et insiste sur le fait qu'il soutenait sa carrière (Delrue, 1979c, p. 12). Poulin assistait Delrue dans la gestion de sa seconde galerie dès son ouverture – et, selon la déclaration sociale de cette deuxième galerie, occupait le poste de secrétaire (Galerie

¹⁸ Nos recherches nous ont permis de découvrir que la loi parlementaire a été sanctionnée le 10 août 1960 à l'égard de Georges Delrue « [...] pour cause d'adultère [...] commis par son épouse [...] » (Canada, 1960, p. 118). Des démarches de séparation de corps (qui n'aboutirent jamais) avaient également été entamées (Cause de séparation de corps entre Georges Delrue et Denyse Lavallée, 1959) dès l'été 1959.

(Denyse) Delrue, 1961b). Ils se seraient épousés pour rassurer le principal mécène et collectionneur de la galerie, John Wilson Griffith McConnell (1877-1963), qui craignait une possible séparation du couple et, par conséquent, la fin possible des affaires de la galerie (Poulin, 1998 in Marcotte, 2000, p. 36-37).

Delrue, à travers ses deux premières galeries, avait choisi de ne présenter *exclusivement* que de l'art moderne canadien, en privilégiant les pratiques abstraites. Cet intérêt pour l'avant-garde a potentiellement été influencé par son expérience de censure lors de l'exposition de 1945 à l'ÉBAM, mais l'a certainement été par les cours qu'elle avait suivis auprès de Pellan. Delrue percevait son activité de galeriste en tant que promotion de talents, concevant ses galeries comme des galeries-pilotes (Maitre, 1968, p. 49).

2.2.3.4 Estelle Hecht

La déclaration sociale de la Galerie 1640 confirme que Hecht aussi était célibataire : « I am a spinster » (Gallery 1640, 1961, p. 1). Quatre années lui ont été nécessaires pour amasser le capital nécessaire à l'ouverture de sa galerie, ce qui nous laisse supposer qu'elle n'a pas pu bénéficier d'une aide financière notable de la part de sa famille ou de ses connaissances (Capper, 1969, p. 47).

En 1957, Hecht avait décidé qu'une galerie présentant des estampes était nécessaire dans le paysage artistique montréalais (Capper, 1969, p. 47). Constatant que les galeries alors n'en avaient que pour la peinture, bien qu'elles possédaient des estampes et des gravures, ces dernières ne se retrouvaient, selon elle, jamais accrochées sur leurs murs (Tisseyre, 1966, p. 76). Hecht s'est certainement sentie interpellée à pallier ce manque par son propre statut d'artiste graveur. Bien que ses œuvres aient été exposées à travers le Canada, son travail n'avait été que peu présenté en sol québécois. Face à ce constat, elle a considéré que de fonder une galerie consacrée à l'estampe pourrait permettre à d'autres artistes graveurs du Québec de faire voir leur production dans leur province.

2.2.3.5 Conclusion

Le statut marital des galeristes à l'étude a favorisé la fondation de leurs galeries, à l'exception possible de la seconde Galerie Denyse Delrue. Alors que Lefort et Hecht, célibataires,

pouvaient exercer leur droit à faire commerce en toute liberté, Millman bénéficiait de l'appui de son mari, ce dernier ayant même eu l'idée de la fondation d'une galerie par Millman. Quant à Delrue, elle a pu compter sur l'appui de son mari pour l'ouverture de sa première galerie, étant lui-même artiste, mais ce dernier aurait peut-être parasité ses activités en la contraignant à fermer sa première galerie et en empêchant l'enregistrement légal de la seconde avant que leur divorce n'ait été prononcé.

Les motivations de Millman à ouvrir une galerie étaient différentes de celles de Lefort, Delrue et Hecht. Il est en effet possible de relier les motifs de fondation d'une galerie d'art de ces trois dernières, qui ont eu une pratique ainsi qu'une formation artistique et ont constaté ou subi un certain rejet face à leur pratique. Alors que les œuvres de Lefort étaient trop avant-gardistes par leur style post-cubiste, le traitement fauve et le sujet d'une toile de Delrue ont mené à son décrochage lors de l'exposition annuelle de son école. Pour Hecht, c'était le type d'œuvres (gravures) qu'elle produisait qui n'était pas suffisamment exposé dans les lieux de diffusion montréalais. Ces trois artistes ont transformé de manière positive la situation en décidant de fonder des instances qui présenteraient des œuvres modernes afin de faire évoluer la pratique artistique en permettant la diffusion du travail des nouvelles avant-gardes, principalement canadiennes. Millman, en tant que collectionneuse d'art, s'est entourée de Maurice Gagnon puis de Max Stern, en souhaitant promouvoir l'art canadien (puis éventuellement l'art moderne canadien) par amour de l'art. L'option d'ouvrir une galerie était, pour Millman, davantage une occasion de transmettre cette passion.

2.2.4 Représentations véhiculées dans les médias

La presse journalistique a eu tendance à développer sur différents traits physiques et caractériels des galeristes de notre corpus, soit en les présentant physiquement, par la publication de photographies d'elles (la plupart du temps devant une œuvre exposée à leur galerie), ou par des descriptions écrites. Nous tenterons ici de grouper ces données afin de concevoir si ces représentations avaient une portée objective ou si, au contraire, elles contribuaient à singulariser leur pratique de gestionnaire, en insistant sur leurs traits et caractéristiques attribués au genre féminin (telle la douceur, la beauté, la gentillesse et l'altruisme), pour ensuite rappeler qu'il s'agissait d'une profession davantage masculine.

2.2.4.1 Rose Millman

Les commentaires diffusés à l'égard de Rose Millman dans la presse ont, pour la plupart, été publiés tardivement, dans des écrits visant à commémorer l'historique de la Dominion. Millman a alors été accusée d'amateurisme dans la gestion de sa galerie (en comparaison à Stern, qui détenait un doctorat en histoire de l'art et avait donc une formation académique pour exercer la profession de galeriste). Pageot a relevé que cette critique était probablement influencée par un préjugé fondé sur le sexe de Millman, puisque les hommes galeristes de l'époque n'avaient pas eu à essuyer un tel reproche, même si aucun d'entre eux n'avait de doctorat en histoire de l'art (Pageot, 2008, p. 194). Alors que certains auteurs ont présenté cet *amateurisme* comme étant une force positive¹⁹, d'autres l'ont exprimé de manière bien plus négative, incitant à considérer l'arrivée de Stern – qui lui, détenait un doctorat en histoire de l'art – comme étant salvatrice pour l'avenir de la galerie²⁰. Détail intéressant à souligner : l'exemple davantage positif présenté en note de bas de page a été écrit par une femme, alors que celui négatif l'a été par un homme. D'autres écrits publiés dans des journaux, mal informés, effaçaient la présence de Millman à la Dominion, ou allaient jusqu'à attribuer la fondation de la galerie à Stern²¹.

Les autres commentaires au sujet de Millman étaient pour la plupart rapportés en entrevues par sa belle-fille, Florence Millman, qui avait rouvert la Galerie West End. Ces propos visaient alors à valoriser l'action de Rose par rapport à son époque : « She really was a feminist, and was way ahead of her time » (Duncan, 1992, p. J5).

2.2.4.2 Agnès Lefort

Lefort a été décrite physiquement à de nombreuses reprises de son vivant, dans des articles ou des entrevues publiées à l'intérieur de divers journaux et périodiques, mais aussi suite à son décès. La délicatesse et l'élégance de Lefort ont particulièrement retenu l'attention des

¹⁹ « Mrs. Millman [...] was an amateur in the gallery business but had a strong interest in Canadian painting and promoted it [...] » (Eber, 1966, p. 21) nous semble être l'exemple le plus pertinent de ce type de perception.

²⁰ « [T]he late Mrs Rose Millman, an amateur, [...] was so astonished at [Max Stern's] expert art comments that she offered him a partnership » (Seligson, 1972, p. 5) en est un exemple éloquent.

²¹ À ce sujet, voir notamment Aquin, 1992, p. 25 et Conlogue, 1992, p. C3.

auteurs et journalistes. Plus d'une fois, on l'a comparée physiquement à une porcelaine de Dresde par sa délicatesse et sa petitesse (moins de cinq pieds, selon Haworth, 1964, p. 124), la fine ossature de son visage, le calme et la douceur du ton de sa voix ainsi que le raffinement de ses tenues (Haworth, 1964, p. 124; Vaillancourt, 1958, p. 40; Sarrazin, 1961, p. 26; Montbizon, 1964, p. 26 entre autres).

Une journaliste a signalé à l'époque l'apparente discordance entre le physique menu de Lefort et le fait qu'elle était une femme de carrière ayant du succès (Vaillancourt, 1958, p. 40), laissant supposer que, de nature, pour qu'une femme puisse réussir à mener une telle profession, il lui faudrait renoncer, partiellement du moins, à ses qualités et traits féminins.

À plusieurs reprises, on évoquait également Babette, le chihuahua de Lefort qui apparaît sur quelques photos en compagnie de sa maîtresse. Il était à tout coup assimilé à l'enfant que Lefort n'a jamais eu, par l'utilisation d'un registre lexical maternel (Lorrain, 1955, p. 3; Olinny, 1961, p. 2 entre autres). Cette intrusion faussée dans l'univers privé, nous osons *familial*, de Lefort pourrait participer à inscrire la galeriste dans la lignée des activités de diffusion artistiques auxquelles les femmes pouvaient se consacrer selon le rôle social qui leur était attribué – soit, contraint à la sphère domestique – dans les décennies précédentes.

2.2.4.3 Denyse Delrue

Les quelques descriptions physiques que nous avons pu recenser de la galeriste divergent de celles émises envers Lefort. Alors que la finesse et la délicatesse de cette dernière étaient mises à l'avant-plan, la bonhomie et la rondeur de Delrue seraient parmi ses principales caractéristiques physiques. Par exemple, Claude Jasmin l'avait qualifiée de « petite bonne femme ronde » (1962a, p. 5). Paterson Ewen évoque en ces termes les qualités, mais aussi le physique peu avenant de Delrue :

Denyse Delrue is an amazing person. She was enormously fat and very unattractive. I hope she's not here. I hope she's... but for some reason or other, she could get men. She could not only get men but she could get men to back her art gallery, and that's going some, you know. She was pretty marvellous. She was a little bit crooked like a lot of dealers [...]. (Ewen, 2002 in Gale, 2004, p. 347)

Sa stature, moins élégante que celle des autres galeristes à l'étude, a peut-être influencé la représentation que les médias ont produite d'elle. Les qualificatifs dits féminins liés à la

délicatesse ont été substitués à d'autres appartenant au registre lexical de la bonhomie et de la vigueur, comme le démontre cet exemple où Robillard décrit Delrue : « [U]n peu féline, mais tigresse aussi, au regard incisif et d'une énergie contagieuse » (Robillard, 1985, p. 4).

2.2.4.4 Estelle Hecht

Le physique de Hecht a peu été évoqué ou montré dans la presse journalistique, mais nous en relevons que, chaque fois que cela était fait, un vocabulaire relié à la délicatesse, la douceur et l'humilité était utilisé, comme c'était le cas pour Lefort. Il est nécessaire de nuancer cette affirmation en précisant que la plupart des articles recueillis qui faisaient une description de Hecht ont été publiés à titre d'hommage posthume, annonçant par la même occasion le décès inattendu de la femme dans l'incendie de sa galerie. Néanmoins, les descriptions provenant d'une période antérieure à cet événement allaient aussi en ce sens.

Ainsi, les références évoquant les traits physiques et le caractère de Hecht mentionnent son visage serein, son apparente jeunesse, ses tendres manières, sa personnalité avenante, son humilité ainsi que sa gentillesse (Tisseyre, 1966, p. 76; F., 1971, p. 51; Bates, 1971, p. 144).

2.2.4.5. Conclusion

La représentation de ces femmes dans les médias a très certainement contribué à former l'opinion publique (ou leur oubli) face à ces galeristes. Les traits féminins de Hecht et de Lefort ont été valorisés, la rondeur physique de Delrue a été mise de l'avant, mais nous souhaitons surtout insister sur le qualificatif d'amateur qui a été attribué à Millman.

Cette quasi totale inexpérience face au marché de l'art semble être un trait récurrent chez la totalité des galeristes étudiées. Toutefois, elles vouaient toutes un intérêt certain pour l'art et souhaitaient apporter des éléments nouveaux au paysage artistique montréalais; nous nous attarderons davantage aux artistes ainsi qu'à la production qu'elles ont promues dans le prochain chapitre. Sur la question, nous avons déjà constaté que Millman voulait initier le public à la peinture canadienne produite par des artistes actuels, dont plusieurs montréalais, en exposant notamment des œuvres d'artistes de l'AAM. Lefort exposait les avant-gardes modernes ainsi que certaines pratiques artistiques abstraites, même si elle ne s'est elle-même jamais aventurée, à travers son œuvre, dans l'abstraction. Quant à Delrue, elle souhaitait

exclusivement exposer l'art canadien et presque uniquement des pratiques abstraites. Finalement, Hecht a ouvert une galerie dédiée aux médiums de la gravure et de l'estampe, suite au constat du peu d'espace de diffusion qui était consacré à ces supports dans les lieux d'exposition montréalais. Leur volonté de présenter un art n'ayant pas nécessairement encore de public formé pour en comprendre les esthétiques nous permet de déduire que leur entreprise découlait premièrement d'un objectif de diffusion et d'éducation, plutôt que mercantile.

CHAPITRE III

STRATÉGIES DE DIFFUSION ET RÉCEPTION MÉDIATIQUE

Dans notre troisième chapitre, nous nous intéresserons aux actions entreprises par notre corpus de galeristes, soit les différentes stratégies de diffusion qu'elles entreprennent et les effets qu'elles ont prévus ou souhaités. Cette étape de notre recherche sera appuyée par les théories des publics de l'art développées par Howard Saul Becker, par les catégorisations des galeries d'art produites par Raymonde Moulin ainsi que par les études du fonctionnement économique des organismes de diffusion artistique de Bernard Rouget et de Dominique Sagot-Duvaurox. Après avoir assimilé le sens de l'action des galeristes de notre corpus¹, il s'avèrera nécessaire, selon l'approche weberienne de l'individualisme méthodologique, d'analyser les effets de cette action, ce que nous ferons par l'étude de leur réception médiatique en fin de chapitre. Le troisième chapitre de ce présent mémoire s'affaira donc à décrire les stratégies de diffusion employées par notre corpus de galeristes, puis à les analyser et à les mettre en lien avec leur réception critique dans les médias. Chaque stratégie qui sera étudiée dans ce chapitre n'a pas été employée par toutes les galeristes de notre étude et peu d'informations ont été retrouvées sur certains de ces aspects, c'est pourquoi nous ne nous intéresserons pas systématiquement, pour chaque point de notre analyse, à Rose Millman, Agnès Lefort, Denyse Delrue et Estelle Hecht. Nous déterminerons encore néanmoins l'ordre d'étude des galeristes en fonction de l'année de fondation de leur première galerie.

¹ Par sens de l'action, nous entendons leurs motifs et objectifs vus dans le second chapitre, mais également leurs actions pour atteindre ces objectifs, soit les différentes stratégies de diffusion qu'elles ont employées et que nous étudierons au cours de ce présent chapitre.

Selon le type d'œuvres qu'ils promouvaient, Moulin distingue les galeristes vendant une production reconnue de ceux qu'elle nomme entrepreneurs ou innovateurs. Ces derniers, promouvant un art novateur, seraient des agents dynamiques du marché de l'art et exerceraient une fonction créatrice (Moulin, 1967, p. 117). Rouget et Sagot-Duvaurox conviennent également que les médiateurs culturels *produisent* des échanges ayant des répercussions déterminantes dans le milieu artistique (1996, p. 158). Il s'agirait donc de participants actifs dont les actions pourraient avoir un impact réel sur la réception et l'évolution artistique. Les théories de Moulin, Rouget et Sagot-Duvaurox nous permettent donc de considérer les galeristes de notre corpus en tant que *producteurs* de culture et de (re)connaissance actifs dans le processus de diffusion des œuvres auprès du public puisqu'ils participent à établir, par leur acte de choix et d'exposition, la légitimation et la reconnaissance publique d'un artiste ainsi que d'une pratique artistique.

Alors que cette première catégorisation de Moulin était construite en fonction du type de production exposée par les galeristes, elle a également procédé à une autre classification, cette fois en fonction des relations entretenues entre la galerie, son public et ses artistes, donc des stratégies de diffusion de la galerie. Deux types de galeristes théorisés par Moulin nous sont apparus particulièrement pertinents pour notre étude, quoique le premier davantage que le second : les marchands romantiques et les amuseurs.

Les marchands dits romantiques seraient eux-mêmes des artistes ou des amateurs d'art qui, par leurs connaissances dans le milieu des arts, bénéficieraient de l'appui d'autres artistes pour ouvrir leur galerie qui leur fourniraient des œuvres, ce qui aurait pour effet de diminuer le capital d'investissement nécessaire pour son ouverture. Les artistes se réuniraient régulièrement à ces galeries pour discuter recherches et pratiques artistiques (Moulin, 1967, p. 144). Moulin destine toutefois à l'échec le type de galeries fondées par les marchands romantiques, ces derniers s'intéressant davantage à la discussion sur l'art qu'ils exposent qu'à sa défense commerciale. Elle recense également que les artistes reprocheraient souvent à ces galeristes leur non efficacité commerciale (Moulin, 1967, p. 145).

Quant aux marchands amuseurs, ils tiendraient, selon Moulin, des galeries expérimentales dans lesquelles ils utiliseraient l'impact promotionnel d'événements et idées originales, extravagantes, voire scandaleuses afin d'aller chercher le public (Moulin, 1967, p. 144-145).

Dans ce chapitre, nous explorerons différentes stratégies de diffusion élaborées par les galeristes de notre corpus et, en conclusion, nous lierons certaines d'entre elles aux caractéristiques des classifications de Moulin.

3.1 Les publics des galeries d'art

Les rapports qu'entretiennent les galeristes avec les artistes dont ils exposent et vendent les œuvres tiennent de la relation de l'agence, en les représentant auprès du public. Cette relation n'implique pas nécessairement de contrat écrit formel entre les deux parties ou une quelconque subordination (Rouget et Sagot-Duvauroux, 1996, p. 159). Le galeriste agit en tant qu'agent de représentation des artistes (par la promotion et l'exposition de leur production) tout en étant à l'écoute des besoins de sa clientèle afin de pouvoir lui proposer des produits répondant à ses besoins et intérêts (Rouget et Sagot-Duvauroux, 1996, p. 162).

Le bon fonctionnement d'une galerie dépend d'un réseau d'acteurs qui gravitent autour du galeriste. Les intervenants impliqués comprennent les artistes exposés et représentés par la galerie, un certain nombre de critiques qui commentent les expositions dans les médias ainsi que les publics de la galerie. Les artistes participent au fonctionnement de la galerie en lui fournissant une production artistique qui y est mise en vente. Quant à eux, les critiques et les visiteurs réguliers contribuent à la promotion des activités de la galerie en transmettant à d'autres individus des informations sur les expositions et les œuvres présentées, les actions de ces premiers ayant néanmoins une portée davantage étendue. Finalement, les collectionneurs sont ceux qui assurent la survie financière de la galerie, achetant les œuvres qui s'y trouvent en vente. Ces collectionneurs peuvent être institutionnels (musées, entreprises, etc.) ou individuels. Selon la conceptualisation décrite ci-haut, le public est scindé en deux catégories : les clients, qui effectuent des achats réguliers – nous pourrions aussi les nommer acheteurs ou collectionneurs – et les visiteurs réguliers de la galerie – ou amateurs d'art (Becker, 1988, p. 129). Sont rattachées à ces deux types de public des fonctions, mais aussi des stratégies d'approche, différentes.

Alors que les collectionneurs apportent un soutien financier essentiel à l'existence même de la galerie, les visiteurs réguliers exercent un rôle de médiation publicitaire en parlant des artistes et des œuvres exposées à d'autres personnes. Par conséquent, ces deux groupes

contribuent, tel que le conçoivent Rouget et Sagot-Duvauroux, à la constitution de notoriété artistique des artistes et de leur production par leur imbrication dans le processus de commercialisation de l'art grâce à l'acte d'achat, mais aussi en participant, par une certaine forme de promotion, à l'existence publique de l'œuvre.

Mais encore, le public appartenant à la catégorie des visiteurs réguliers peut aussi muter vers celle des collectionneurs; ce changement sera, selon Becker, amorcé par le travail du galeriste qui tente « [...] de susciter, à côté de l'attraction pour l'œuvre, des motivations telles que la fierté d'affirmer ses goûts, la force de conviction manifestée par l'acte d'achat et le plaisir de s'en prévaloir devant les autres » (Becker, 1988, p. 131).

Lefort croyait que sa première clientèle était féminine, puisqu'elle avait le temps de visiter les galeries (Haworth 1964, p. 125). Nous nous permettons de compléter cette affirmation en déduisant qu'elle parlait sûrement de femmes issues de la classe bourgeoise. Ces femmes, qui étaient selon Lefort davantage ouvertes aux esthétiques modernes que les hommes, revenaient ensuite à la galerie avec leur mari. Lefort confirmait que là arrivait le réel défi : celui de convaincre ces hommes d'affaires de la pertinence d'un tel achat. Elle déclarait qu'elle n'argumentait jamais avec les hommes, mais les amenait plutôt subtilement à réfléchir sur l'art :

If a man looked at a beautiful Dumouchel and expressed his formal, conventional horror I would smile. Perhaps I would tell him that understanding things was always difficult. I would tell him that I had never been able to love the music of Wagner. I know this is fine music. But I just cannot understand or love it. (Haworth, 1964, p. 125)

Il nous paraît essentiel de rappeler le contexte de l'époque, où l'homme était encore considéré comme chef de la famille et où la femme lui devait respect et obéissance. Cette technique que Lefort utilisait auprès des hommes lui paraissait probablement comme la seule pour aborder la situation afin de ne pas mettre la clientèle masculine dans un climat d'inconfort et de conserver ainsi les rôles traditionnels sexués. Comme dans l'exemple cité précédemment, Lefort incitait les hommes réfractaires à une œuvre à questionner leur rapport à l'art. Lefort relatait que, bien souvent, ces hommes étaient de retour quelques semaines plus tard pour acheter l'œuvre en question (Haworth, 1964, p. 126).

Elle avait également pour clients occasionnels le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), la Galerie nationale du Canada (GNC), maintenant Musée des beaux-arts du

Canada (MBAC), ainsi que le Musée de la Province de Québec (MPQ), maintenant appelé Musée national des beaux-arts du Québec. Les échanges entre Lefort et ces institutions menaient sporadiquement à des achats de la part de ces derniers, les deux parties ne s'entendant pas toujours sur le prix de vente des œuvres impliquées (Sicotte, 1996, p. 51). Vers la fin des années 1950, une autre catégorie de clientèle a fait son apparition chez Lefort : les entreprises qui souhaitaient débiter leur propre collection d'œuvres d'art. Lefort a ainsi permis à des compagnies telles que Canadian Industries Limited (manufacturier de produits chimiques) et Geigy (entreprise pharmaceutique) de bénéficier de ses conseils sur l'art et d'acquérir un certain nombre d'œuvres (Sicotte, 1996, p. 50).

Quant à Delrue, elle évaluait que ses principaux collectionneurs étaient d'abord anglophones. Selon Delrue, les anglophones achetaient davantage puisqu'ils en avaient le pouvoir financier, les francophones étaient toutefois plus nombreux à venir à sa galerie (Delrue et Poulin, 1979a, p. 9). Sa clientèle professionnelle d'acheteurs se trouvait dans les catégories les mieux rémunérées : « hommes d'affaires, ingénieurs, architectes, médecins, avocats, psychiatres » (Delrue et Poulin, 1979a, p. 14). À sa seconde galerie, Delrue a pu bénéficier d'une importante aide de la part d'un mécène, John Wilson Griffith McConnell, riche homme d'affaires, président de la St-Lawrence Sugar mais également philanthrope et amateur d'art moderne². Également mécène important du MBAM (MBAM, 2007, p. 23), McConnell achetait plus de 50% des ventes de la galerie et, en cas de besoin, pouvait offrir à Delrue d'importantes sommes supplémentaires sans lesquelles elle n'aurait pas pu poursuivre les activités de sa galerie (Delrue et Poulin, 1979b, p. 2).

Face aux achats d'œuvres exécutés par des institutions, Marcotte en a répertorié quelques-uns par le MBAM, la GNC et le MPQ dès 1958 (2000, p. 97). Delrue aurait toutefois eu de mauvaises expériences avec la GNC, qui apparemment ne payait que très tardivement ses achats (Delrue et Poulin, 1979b, p. 12).

Finalement, Hecht a très peu commenté au sujet de son public, mais elle affirmait que le public de la gravure était constitué de connaisseurs, de gens qui étaient capables de mesurer l'effort mis par l'artiste dans ce type d'œuvres (Tisseyre, 1966, p. 76).

² Pour plus d'informations sur le sujet, consulter l'ouvrage de William Fong publié en 2008 à Montréal à la McGill-Queen's University Press intitulé *J.W. McConnell : financier, philanthropist, patriot*.

3.1.1 La création de nouveaux publics

Tel que mentionné précédemment, le galeriste est un médiateur entre l'artiste et le public, proposant à ce dernier des œuvres répondant à ses intérêts. Mais comment ce type de relation peut-il fonctionner lorsqu'il s'agit d'une production qui n'a pas encore de public? Le marchand entrepreneur, pour reprendre l'appellation de Moulin, a pour objectif de mener l'œuvre, la production, vers l'existence publique afin de l'imposer sur le marché. Moulin suppose, sur cet aspect, « [...] que de nouvelles formes d'art susciteront de nouveaux amateurs [...] » (Moulin, 1967, p. 118); le galeriste présentant des œuvres n'ayant pas encore de public devrait ainsi participer à la création de ce nouveau public. Mais comment le galeriste peut-il participer à l'établissement d'un public, à la constitution d'une demande ?

Lefort n'hésitait pas à adapter ses modalités de paiements pour aider les jeunes collectionneurs et autres amateurs d'art moins bien nantis à faire l'acquisition d'une œuvre, en proposant de faire les paiements par versements, parfois tellement bas que la période de paiements s'étirait sur de très longues périodes (Sicotte, 1996, p. 50). Mais encore, dans l'objectif double de vendre la production des artistes modernes et d'encourager la constitution d'un bassin de jeunes collectionneurs, Lefort fixait le prix de vente des œuvres des artistes de la relève à des montants relativement bas (Armstrong, 1960, p. 8).

Delrue avait également divers moyens pour favoriser la constitution d'un bassin de jeunes collectionneurs. Elle instaurait, selon Robillard, un climat de confiance auprès des visiteurs réguliers en prenant le temps de discuter des œuvres autant avec eux qu'avec les collectionneurs (1985, p. 4). Conséquemment, lorsque ces visiteurs souhaitaient acquérir une œuvre, ils contactaient la galeriste afin d'obtenir à nouveau ses conseils. À ce sujet, le critique artistique de *La Presse* Claude Jasmin affirmait en 1962 : « Il est juste de voir maintenant les jeunes collectionneurs s'adresser chez elle [Denyse Delrue] pour être conseillés. Récolte d'un labeur patient, obstiné » (Jasmin, 1962a, p. 5).

L'affichage du prix des œuvres serait aussi, selon Delrue, un facteur qui influait sur le climat de confiance et de sécurité entre les jeunes acheteurs et la galeriste (Delrue, 1979b, p. 7). En effet, les acheteurs avaient alors l'assurance que le prix affiché était valable pour tous et chacun, et non pas que la galeriste aurait fait un prix *à la tête* de l'acheteur potentiel. De plus,

Delrue affirmait favoriser les petits collectionneurs en proposant des modes de paiement avantageux, par versements réguliers (Delrue, 1979b, p. 7).

À ses nouveaux collectionneurs ainsi qu'à ceux déjà établis, Delrue envoyait couramment des articles dans lesquels on parlait de l'artiste dont ils avaient acquis une œuvre, afin de les conforter dans leur achat en confirmant la reconnaissance de l'artiste, dans l'objectif qu'ils reviennent ultérieurement acheter d'autres œuvres (Marcotte, 2000, p. 89). Marcotte relate que les premières galeries de Delrue comptaient environ trente-cinq importants collectionneurs (2000, p. 94).

Sur la question des jeunes collectionneurs, Hecht affirmait que son plus grand plaisir était de vendre à un jeune couple leur première œuvre (Capper, 1969, p. 47). Elle était également consciente que les jeunes étaient partie prenante de son bassin de collectionneurs, pour des raisons d'ouverture face aux esthétiques contemporaines ou par capacités économiques – la gravure étant plus abordable que la peinture (Tisseyre, 1966, p. 76). Hecht déclarait également qu'elle consentait, tout comme Lefort et Delrue, à vendre ses pièces en plusieurs versements afin de favoriser l'accessibilité des jeunes à l'achat d'œuvres (Tisseyre, 1966, p. 76).

L'ensemble de ces stratégies témoigne d'un désir de la part de Lefort, Delrue et Hecht de développer une clientèle de jeunes collectionneurs, mais aussi de visiteurs réguliers, dans la volonté de diffuser un art n'ayant pas encore de public établi ainsi que de participer à la constitution de ce public.

3.2 Direction de la galerie et stratégies de diffusion

3.2.1 Localisation physique des galeries

Avant même que l'exposition inaugurale ait lieu, le galeriste doit choisir l'emplacement où sera sa galerie. Le premier acte contribuant véritablement à la constitution d'un public serait donc le choix de la localisation physique de la galerie.

Sicotte recense que, durant les années 1950, les galeries d'art montréalaises s'installaient à proximité du MBAM, profitant pour la plupart de la visibilité qu'offrait la rue Sherbrooke pour y établir leurs quartiers (1996, p. 27). Cette centralisation des lieux de l'art n'était pas

nouvelle, Moulin qualifie même ce phénomène de traditionnel, expliquant qu'une galerie seule attirera un bassin de clients bien moindre que si ces commerces étaient physiquement à proximité les uns des autres. Ceci permettait, par conséquent, une concentration de la clientèle bénéfique pour l'ensemble des galeries (Moulin, 1967, p. 186).

La figure 3.1 indique l'emplacement encerclé de chacune des galeries de notre corpus, ainsi que celui, encadré, du MBAM. Afin de donner un aperçu de la concentration des galeries dans ce quartier, la figure 3.2 présente un schéma réalisé par Claude Jasmin en 1962 qui expose le phénomène.

Nous pouvons déceler, par le choix spécifique de cette localisation de la part de toutes les galeristes de notre corpus, une volonté de s'insérer dans ce réseau de diffusion artistique, et le souhait de s'approprier une clientèle d'amateurs d'art (donc potentiels visiteurs réguliers et acheteurs) et de touristes qui visitent le musée et les nombreuses galeries de la rue Sherbrooke. Sicotte suppose aussi que cette communauté de galeries bénéficierait du prestige des grands hôtels, boutiques et restaurants environnants (Sicotte, 1995, p. 43).

Le local loué par Millman (1448, rue Sainte-Catherine Ouest) pour la Dominion Gallery of Fine Art était dans l'édifice Keefer, une tour à bureaux située à 450 mètres de marche du MBAM.

Quant à la West End Art Gallery, elle était située sur l'artère principale du réseau des galeries de l'époque (1015, rue Sherbrooke Ouest), à la même distance du MBAM.

Le premier emplacement de la Galerie Agnès Lefort Art Gallery était sur la rue Sherbrooke, en face de l'Université McGill, soit à 700 mètres à l'est du MBAM. Le déménagement des locaux, en fin 1952 début 1953, lui a permis de se rapprocher à moins de 200 mètres à l'ouest du Musée, au 1504 rue Sherbrooke Ouest. En 1954, Sicotte relève que Lefort était la seule galeriste de langue française dans cet amoncellement de galeries (alors entourée des galeries Dominion, Klinkhoff, Waldorf, Watson et West End); cette situation perdurera jusqu'à l'ouverture, en juin 1955, de L'Actuelle (par Molinari et Saint-Martin) (Sicotte 1996, p. 27-28).

L'ouest de la ville étant un quartier anglophone, Sicotte suppose que Lefort aurait choisi d'y établir sa galerie afin de s'approcher des collectionneurs, davantage anglophones (1996, p. 17). Nous croyons plutôt que son objectif était davantage de s'adjoindre au réseau de galeries préexistantes afin de bénéficier de leur public déjà établi. Ce réseau s'était lui-même constitué autour du MBAM, lequel s'était établi dans le quartier anglophone bourgeois du Square Mile Montréal pour son élégance et son prestige (Germain, 2007, p. 49).

Les deux premières Galeries Denyse Delrue étaient situées à quelques mètres l'une de l'autre, sur la rue Crescent (la première était alors située au 1520 rue Crescent), à 180 mètres du MBAM. Selon les archives de l'Hôtel de Ville de Montréal, un changement de cadastre a été effectué lors de l'été 1959 et le 1520 est devenu le 2100. Nous sommes en mesure de déduire que cette modification a eu lieu peu après la fermeture de la première galerie.

La seconde Galerie Denyse Delrue avait pour adresse civique le 2080 rue Crescent et était la voisine immédiate de l'ancienne. En octobre 1959, Georges Delrue ouvrait la Galerie Libre dans les locaux autrefois occupés par la première Galerie Denyse Delrue.

Le local loué par Hecht (1640, rue Sherbrooke Ouest, suite no 6) était aussi sur cette artère principale de la rue Sherbrooke, à l'étage d'un bâtiment situé à 350 mètres du MBAM.

3.2.2 Aménagement des galeries

Une fois l'emplacement de la galerie sélectionné, il fallait aménager ce lieu afin de pouvoir le transformer en galerie d'art fonctionnelle. Moulin déclarait, au sujet des galeries promouvant l'art moderne, qu'elles :

[...]opt[aie]nt en général pour la sobriété, la moquette neutre ou le tapis-brosse, les murs nus, l'éclairage fonctionnel, l'absence de meubles : l'objectif n'[était] pas d'impressionner le visiteur par la richesse cossue du décor, mais de délimiter un espace privilégié dans lequel l'art p[ouvait] acquérir, même pour le regard le moins fervent et l'esprit le moins mystique, la dimension du sacré (Moulin, 1967, p. 446).

L'évolution de l'aménagement de chacune de ces galeries laisse voir un aperçu de l'évolution des mentalités quant aux dispositifs de mise en exposition des œuvres d'art à l'époque. Partant d'une volonté de présenter le plus grand nombre d'œuvres possible dans un espace sans égard à leur environnement, l'aménagement en est venu à préconiser l'exposition aérée

d'un nombre limité de pièces, en prenant en considération les éléments de décor tels l'éclairage et la couleur des murs, par exemple.

Les informations de cette section proviennent principalement de critiques journalistiques qui décrivaient parfois les lieux lors de leur couverture des expositions et de photographies accompagnant ces articles. Alors que les élan descriptifs étaient davantage développés chez ceux qui commentaient les galeries de Lefort et Delrue, ils l'étaient bien moins chez Hecht – cela était peut-être dû à la petitesse des lieux recensée ou à l'absence d'éléments retenant l'attention des journalistes. Quant aux galeries de Millman, nous n'en avons pas retrouvé de description écrite (la presse journalistique accordait alors peu d'importance à l'environnement dans lequel étaient placées les œuvres), mais nous pourrions, partiellement du moins, nous fier à des photographies de la Dominion provenant des archives de Max Stern consultées au MBAC à Ottawa.

La figure 3.3 montre la vitrine de la Galerie Dominion d'apparence plutôt sobre, le nom de la galerie étant écrit uniquement en anglais dans la porte d'entrée. Des tableaux étaient présentés en vitrine afin d'inciter le passant à entrer voir l'exposition en cours. La devanture principalement vitrée des lieux permettait au passant d'avoir une idée du contenu de l'exposition et du nombre de pièces présentées avant même d'y entrer.

Les figures 3.4 et 3.5 laissent supposer que l'intérieur de la galerie était constitué d'un grand espace à haut plafond, cloisonné afin de diviser la galerie en pièces distinctes et d'augmenter la surface d'accrochage pour les œuvres.

Les tableaux étaient accrochés à un fil noué à une cimaise fixée aux murs. Un certain entassement des tableaux est évident, certains mêmes étaient appuyés au niveau du sol, sans soin apparent consacré à la mise en valeur des œuvres par l'éclairage ou la disposition. L'éclairage n'était pas fonctionnel pour une galerie d'art, n'offrant pas une lumière dirigée vers les œuvres; il s'agissait probablement du système d'éclairage original du local qu'avait loué Millman.



Figure 3.3 Extérieur de la Galerie Dominion, 1945. Source : Bibliothèques et archives du MBAC, Fonds d'archives de la Dominion Gallery, Box 489, File 1, Miscellaneous Photographs.



Figure 3.4 Intérieur de la Galerie Dominion, non daté. Source : Bibliothèques et archives du MBAC, Fonds d'archives de Max Stern, Box 8, File 1, Personal Paper Series, Photographs – Dominion Gallery of Fine Art, St-Catherine Street West.



Figure 3.5 Intérieur de la Galerie Dominion, 1945. Source : Bibliothèques et archives du MBAC, Fonds d'archives de la Dominion Gallery, Box 489, File 1, Miscellaneous Photographs.

Selon les études d'Édith-Anne Pageot, l'espace d'exposition de la Galerie Dominion était divisé en deux, de manière à pouvoir exposer séparément l'art canadien et l'art européen (2008, p. 189). Les différents espaces, si on se fie à la figure 3.4, étaient divisés par des draperies faisant office de porte. Autour des murs étaient aménagés des comptoirs – sur lesquels étaient déposés des objets d'art de petit format – desquels tombaient des rideaux en tissu opaque qui fournissaient un espace de rangement facilement accessible, mais hors de la vue des visiteurs.

Le premier espace de la Galerie Agnès Lefort, située au 1028, rue Sherbrooke Ouest, laissait voir sur sa vitrine (une grande fenêtre en saillie) l'affichage suivant : Galerie Agnès Lefort Art Gallery. En vitrine était visible une œuvre de l'exposition en cours – pour attirer le regard du passant afin de l'inciter à visiter l'exposition en entrant dans la galerie – et indiquait également par un écriteau le nom de l'exposant. L'intérieur de cette galerie était composé d'une pièce double, un bureau et un espace de rangement (Sicotte, 1996, p. 17).

Le deuxième emplacement de la galerie était davantage restreint que le premier et Lefort ne disposait plus que d'un coin de vitrine, la partageant avec une boutique d'antiquités³. L'inscription du nom de la galerie était devenue unilingue francophone, écrite en lettres dorées sur une des colonnes du porche (Sicotte, 1996, p. 19). Le second espace de la galerie de Lefort avait été qualifié par Jean-René Ostiguy de « [...] plus attrayant [...], plus sympathique [...] » que celui précédent (1953, p. 6). Les lieux étaient aménagés de manière à ce que le visiteur traverse d'abord un long couloir où étaient présentées des sculptures, pour ensuite être mené à une succession de trois petites salles (Ostiguy, 1953, p. 6). Sicotte précise la vocation de chacune de ces pièces : les deux premières étaient consacrées à l'exposition d'œuvres alors que la dernière servait d'espace de rangement; Lefort y aurait même logé durant quelque temps (1996, p. 19). Sicotte dénombre également plusieurs rénovations effectuées au cours des années : en 1956, les murs étaient peints en gris-rose, au sol était posé un tapis gris, le plafond était blanc, l'éclairage était constitué de multiples réflecteurs agrémentés d'abat-jours argentés et plusieurs moulures ornaient l'espace (Desrameaux, 1956, p. 1).

En 1957 et 1958 différents travaux de rénovations étaient entrepris (voir fig. 3.6) afin, d'une part, d'agrandir les pièces et, d'autre part, d'épurer la décoration des lieux : amélioration du système d'éclairage, peinture des murs en blanc, suppression des boiseries et moulures (Sicotte, 1996, p. 19). Dans un article, Madeleine Vaillancourt dénotait que les nouvelles teintes neutres de la galerie mettaient en valeur la vibrance colorée des tableaux que Lefort exposait (1958, p. 40). Elle avait alors qualifié la galerie de lumineuse, discrète, charmante et raffinée.

³ Sicotte nomme cette boutique Russell Antiques' Shop (Sicotte, 1996, p. 19), mais le fonds d'archives de la boutique située alors au 1504, rue Sherbrooke ouest dont dispose le MBAC la désigne plutôt en tant que John L. Russell Reg'd.



Figure 3.6 Intérieur de la Galerie Agnès Lefort, lors de l'exposition de Marcelle Ferron, 1957. Capture d'écran, « Marcelle Ferron à Paris ». Émission télévisuelle. *Carrefour*. Montréal : Radio-Canada, 11 avril.

Quant à la première Galerie Denyse Delrue, elle offrait un espace d'exposition plutôt restreint, soit une seule pièce de moins de 49 mètres carrés (ou 530 pieds carrés) (Marcotte, 2000, p. 23). Denyse Delrue était consciente de l'importance de la qualité de présentation des œuvres : « Il n'y a pas de recherche proprement dite dans la décoration, sinon pour mettre les toiles à la disposition du visiteur » (Pierre, 1957, p. 7). La priorité était donc accordée à la mise en valeur des tableaux. Pour l'aménagement de sa première galerie (voir fig. 3.7), Delrue avait fait appel aux services de l'architecte Jean-Paul Pottier, qui a utilisé pour la première fois le liège comme matériau décoratif, au plafond (Marcotte, 2000, p. 22). L'éclairage était discret, les murs de chaux de l'unique pièce avaient été peints en blanc et les toiles étaient accrochées par un système de cimaises parcourant les murs (Gladu, 1957, p. 77). Ce système permettait un accrochage aisé tout en apportant au décor un élément d'originalité, cette pratique d'exposition des œuvres étant alors très peu commune (Marcotte, 2000, p. 24). Autre pratique particulière : Delrue tenait à ce que chaque œuvre « respire », qu'elle ait une autonomie propre; alors qu'un certain entassement des tableaux était encore commun à l'époque (Marcotte, 2000, p. 24).

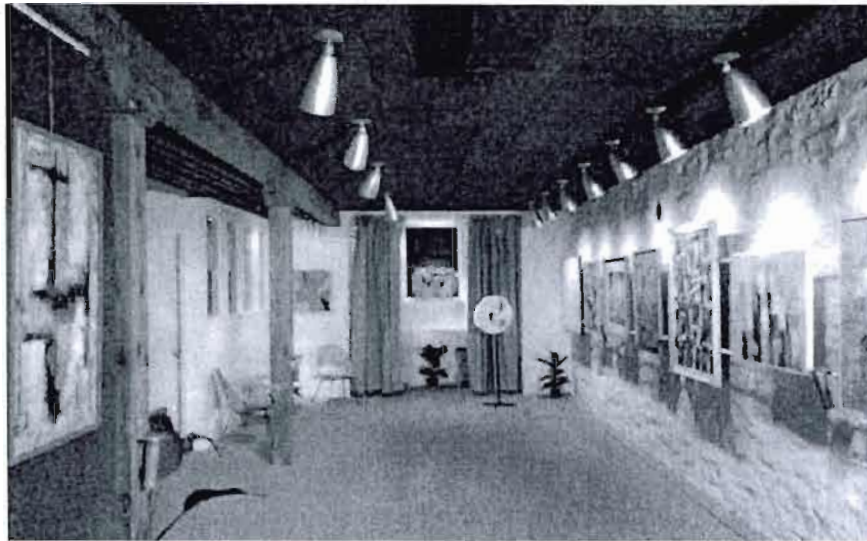


Figure 3.7 Intérieur de la première Galerie Denyse Delrue, 1957. Source : *Vie des Arts*, no 8, p. 30.

La seconde Galerie Denyse Delrue (voir fig. 3.8) bénéficiait d'un espace se déployant sur deux étages, en plus de comprendre un sous-sol qui a été utilisé lors de quelques expositions avant de devenir un club privé avec restaurant puis une boîte à chansons⁴. Le sous-sol a ainsi accueilli les sculptures lumineuses de Jean-Paul Mousseau (en avril 1960) et, juste avant, une performance dansée de Suzanne Rivest lors de l'exposition d'Edmund Alleyn (en mars 1960), en commémoration du décès récent de Rodolphe de Repentigny. Pour l'aménagement de cette galerie, Delrue avait engagé le peintre et sculpteur François Soucy à titre de menuisier, dans l'objectif de transformer les deux étages de la résidence en galerie d'art. Le décor était davantage neutre qu'à la première galerie, qui avait été qualifiée par la presse écrite de chaleureuse (Sarrazin, 1959, p. 56). L'éclairage directionnel était adaptable aux besoins d'exposition, les murs étaient blancs et un tapis gris complétait le décor (Soucy, 1998, in Marcotte, 2000, p. 32). Delrue prônait encore l'espacement des œuvres, avec, généralement, un tableau par mur.

⁴ Voir section 3.3.3.

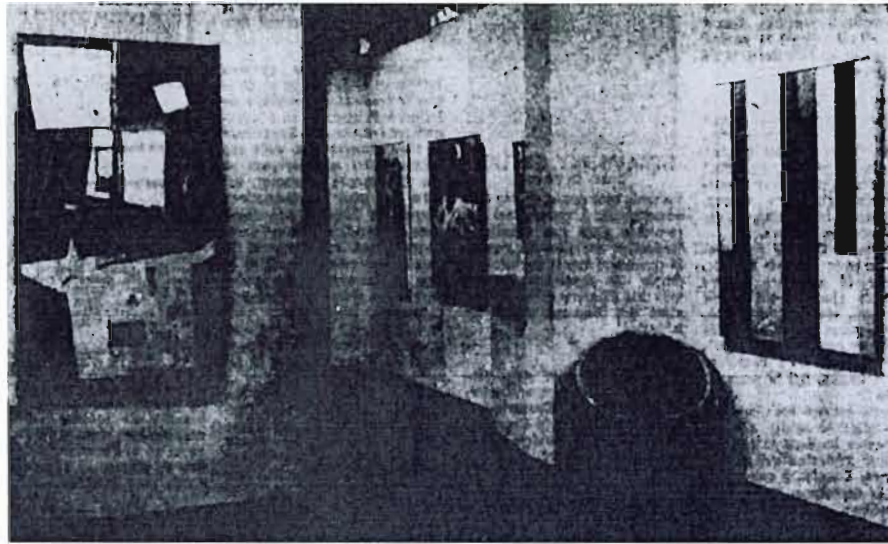


Figure 3.8 Intérieur de la seconde Galerie Denyse Delrue, lors de l'exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal en 1961. Source : *La Presse*, 3 juin, p. 24.

Les quelques descriptions des lieux recensées au sujet de la Galerie 1640 ne donnent qu'un aperçu imprécis de ce à quoi pouvaient ressembler les lieux, mentionnant que la galerie utilisait deux petites pièces (Tisseyre, 1966, p. 76) et qu'il fallait utiliser un escalier intérieur courbé pour s'y rendre⁵. Les commentaires de Claude Jasmin précisaient plutôt que l'espace de la galerie était minime et que le public devait monter deux longs escaliers afin d'accéder à la galerie (1962a, p. 5). Cette escalade semble donc avoir été un aspect singulier ayant retenu l'attention des critiques.

3.2.3 Heures d'ouverture

L'étude des horaires des galeries de notre corpus (voir Appendice A) démontre un désir, de la part des galeristes, de s'adapter aux périodes de disponibilité du grand public et, par le fait même, d'accroître leur accessibilité à la galerie. Cette stratégie participerait donc à la constitution d'un nouveau public de visiteurs réguliers selon les conceptions de Becker.

⁵ D.Y.P. 1963. « At Gallery 1640 », 30 novembre, source inconnue, page inconnue. Université du Québec à Montréal. Bibliothèque des Arts, Collections spéciales, dossier documentaire de la Galerie 1640, 101 G154m.

Au sujet des heures d'ouverture de sa galerie, Lefort a déclaré qu'elle l'ouvrait bien souvent les soirs et le dimanche pour permettre aux gens occupés de venir se familiariser avec l'avant-garde lors de leurs heures de loisir (Lefort, 1951, p. 75).

Marcotte affirme que les galeries Denyse Delrue offraient un horaire bien plus généreux que la plupart des galeries montréalaises de l'époque. Par exemple, la seconde galerie était, en 1961, la seule galerie montréalaise ouverte tous les soirs de semaine (« Rita Letendre à la Galerie Delrue », 1961, p. 7). Auparavant, Agnès Lefort ouvrait sa galerie quelques soirs en semaine et une publicité annonçant l'ouverture de la Galerie Dominion incluait la vague mention « Open Evenings » (Publicité de la Dominion Gallery of Fine Art, 1941, p. 14), mais cette pratique aurait été de courte durée, puisque dès 1943 elle fermait au plus tard à 18 heures.

Claude Jasmin déclarait en 1962 dans le journal *La Presse*, que Delrue était la seule à « avoir l'intelligence » d'ouvrir sa galerie le dimanche après-midi (Jasmin, 1962b, p. 23). Elle n'était toutefois pas la première à avoir cette idée, puisqu'avant elle, Millman (à la Dominion ainsi qu'à la West End) et Lefort, entre autres, avaient régulièrement utilisé cette plage horaire jusqu'en 1954.

Hecht offrait des heures d'ouverture bien moins étendues que les autres galeristes de notre corpus, sa galerie étant généralement fermée les dimanches et lundis. Mais encore, son horaire faisait que la galerie était presque toujours ouverte moins de cinq heures par jour; elle ouvrait néanmoins sa galerie les mercredis en soirée.

3.2.4 Expositions et artistes représentés

Becker affirme que les marchands d'art font presque toujours le choix de se spécialiser dans la diffusion d'un médium ou d'une esthétique particulière (1988, p. 129). Cette spécialisation octroie à la galerie une ligne directrice et devient le point de départ pour le marchand qui doit établir un plan d'action pour la gestion de son entreprise (Moulin, 1967, p. 122).

Selon Moulin, le premier acte exécuté par le galeriste en fonction de sa spécialisation est la sélection des artistes qui y seront soutenus (1967, p. 122). Ce choix est un acte qui peut avoir des répercussions sur la notoriété de la galerie, puisque cette dernière, en sélectionnant un artiste, participe à sa légitimation (Rouget et Sagot-Duvaurox, 1996, p. 162).

3.2.4.1 Expositions présentées

La première exposition de Millman regroupait, selon la presse écrite, des tableaux que nous pouvons désigner figuratifs : « Dominion Gallery [...] has on view examples by British, Canadian and continental artists, the general trend being towards paintings of the quiet and readily understandable variety » (« Dominion Gallery of Fine Art Opens », 1941, p. 14). Bien que le contenu des œuvres paraisse conservateur, Pageot attribue à l'objectif de Millman d'exposer sur ses cimaises l'art canadien le qualificatif d'avant-gardiste, apportant à la galerie une « [...] couleur progressiste sans précédent [...] » à Montréal (2008, p. 186).

Pageot a réussi à déterminer l'influence de Millman sur les choix esthétiques promus par la Galerie Dominion en comparant la programmation des expositions avant et après son départ de la galerie. Entre son ouverture, en 1941, et la fin de l'année 1946, la Dominion a présenté plusieurs expositions d'art canadien moderne, telles les expositions annuelles de la Société d'art contemporain (SAC) (1943, 1944 et 1946) et la première exposition solo de Paul-Émile Borduas dans une galerie commerciale (Gagnon et al., 2004, p. 83). Nous croyons important de souligner que, lors de cette exposition de Borduas en 1943, la plupart des œuvres avaient un fort penchant pour l'automatisme et que plusieurs n'avaient plus aucun référent à la pratique figurative⁶. Nous rappelons qu'à l'époque, la majorité des galeries commerciales présentaient principalement de l'art ancien européen. Il est toutefois nécessaire de spécifier que la plupart des expositions d'avant-garde présentées à la Dominion étaient organisées en collaboration avec Maurice Gagnon, une connaissance de Millman également professeur à l'École du meuble, historien de l'art et critique s'opposant au régionalisme canadien en tant que symbole de l'identité artistique nationale (Pageot, 2004, p. 23). Ce serait ce dernier qui aurait incité la galeriste à se diriger vers la promotion de l'art moderne canadien, ou « art vivant » (Gagnon et al., 2004, p. 83). Pageot relève, qu'à la suite du départ de Millman de la Dominion, la galerie a poursuivi cet objectif de diffusion de l'art moderne canadien, mais en ne présentant presque plus d'artistes de la relève (Pageot, 2008, p. 191). Pageot perçoit une certaine stagnation dans les choix esthétiques représentés par la galerie dès 1947, qui n'aurait

⁶ À titre d'exemples, étaient entre autres exposées les œuvres suivantes : *Abstraction verte* (1941), *Diaphragme rudimentaire* (1943) et *Viol aux confins de la matière* (1943). Pour obtenir la liste complète des œuvres exposées par Borduas à la Dominion en octobre 1943, voir Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarislowsky, 2008, en ligne.

pas suivi l'évolution des avant-gardes artistiques, en ne s'intéressant pas, par exemple, aux démarches plasticiennes durant les années 1950 (Pageot, 2008, p. 192). Pageot n'attribue pas uniquement cette inertie au départ de Millman, constatant également une diminution notable de l'implication de Gagnon aux activités de la galerie dans les mêmes temps – quoique pour des raisons différentes de celles de Millman (Pageot, 2008, p. 192). Ainsi, l'apport de Millman aurait été principalement son état d'ouverture d'esprit à la peinture canadienne moderne, notamment en ayant permis à Gagnon de présenter des expositions promouvant ce type de production à la Dominion.

L'intérêt qu'avait Millman pour les artistes modernes canadiens était également perceptible à sa Galerie West End, où elle a aussi participé à la promotion du travail des femmes artistes. Son exposition d'avril 1949 *Canadian Women Painters* présentait exclusivement des œuvres d'artistes femmes, moins d'un mois après son inauguration, ce qui donnait le ton à la programmation de cette nouvelle galerie. Il s'agirait d'une des premières expositions collectives consacrées aux femmes artistes⁷. Malgré le fait qu'elle avait exposé de l'abstraction à la Dominion – notamment lors d'expositions organisées en collaboration avec Gagnon – les expositions que nous avons pu retracer et situer de la West End présentaient toutes de l'art figuratif.

Les recherches de Sicotte déterminent que Lefort tenait, en moyenne, neuf expositions par année (1996, p. 17). Les statistiques compilées par Sicotte démontrent que la grande majorité des expositions de Lefort présentaient un, deux ou trois artistes. Les expositions collectives prenaient habituellement place en début et en fin de saison, alors que les quelques expositions dites spéciales, à caractère commémoratif et didactique, étaient organisées en fonction de conjonctures temporelles, tel le 100^e anniversaire de naissance de Van Gogh et le 500^e anniversaire du décès de De Vinci⁸. Ces expositions collectives présentaient généralement

⁷ Pour une recension de ce type d'expositions entre 1930 et 1950, voir Pageot, 2008, p. 193.

⁸ Il est important de préciser un aspect que Sicotte, dans ses recherches, n'a pas mentionné au sujet de l'exposition sur De Vinci : celle-ci n'était pas l'initiative de Lefort, mais d'un groupe féminin nommé *Souvenance de l'art dans le monde* (« Montreal Honours Leonardo da Vinci », 1952, p. 169). En effet, Lefort fournissait l'espace de sa galerie au groupe pour que puisse s'y tenir cette exposition de livres et de reproductions. Le groupe avait, pour la même occasion, organisé une réunion au MBAM. Cette nuance ouvre la porte à de futures découvertes qui pourraient potentiellement amener une nouvelle hypothèse à considérer lors de recherches ultérieures, soit le fait qu'elle pouvait fournir ses locaux à

des œuvres d'artistes ayant exposé chez Lefort au cours de l'année ainsi que des œuvres qu'elle gardait en consigne (Sicotte, 1996, p. 22).

Lefort exposait en forte majorité des œuvres modernes et contemporaines, mais présentait aussi à l'occasion des œuvres plus anciennes. Le calendrier des expositions laisse également comprendre qu'elle exposait une variété de types d'œuvres outrepassant la sculpture et la peinture : dessins, collages, gravures, céramiques, etc. Cette pluralité de médiums exposés permettait également la diversification des publics en leur offrant une programmation couvrant plusieurs intérêts et pratiques. Sicotte insiste sur l'importance du médium de la gravure à la Galerie Agnès Lefort en rappelant qu'à partir de 1956 y était tenue, presque annuellement, une exposition collective d'estampes européennes modernes d'artistes connus (Sicotte, 1996, p. 23). Le public pouvait ainsi approcher, découvrir et se procurer à coût abordable des œuvres d'artistes tels Degas et Cézanne, par exemple. À partir de 1959, elle a intégré à ces estampes européennes d'autres estampes réalisées par de jeunes artistes québécois, combinant ainsi les approches picturales et permettant une nouvelle appréhension des œuvres, tout en légitimant celles produites par la relève artistique puisqu'elle se trouvait exposée sur un pied d'égalité avec les œuvres de maîtres européens (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, p. 3).

Sicotte rapporte également la diffusion de l'art moderne canadien comme étant un accomplissement majeur de cette galerie, cette double préoccupation allant à l'encontre de la majorité des galeries de l'époque qui promouvaient plutôt l'art européen ancien et traditionnel (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, p. 2). Au sujet de cette préoccupation, Lefort déclarait : « À qualité égale, j'encourage un Canadien d'abord » (Gagnon, 1960, p. 104). La critique, à l'époque, reconnaissait déjà les penchants particuliers de la galeriste : « Lefort concentrates almost exclusively on Canadian talent, and has helped many young artists to help themselves » (Merrow, 1953, p. 12). Cette particularité était

des projets de commissariats externes. Il s'agirait de déterminer si plusieurs de ces projets étaient organisés par d'autres qu'elle, et si d'autres galeristes de notre corpus avaient également présenté ce genre d'expositions. À ce sujet, nous savons que l'exposition didactique sur la sérigraphie présentée en 1957 chez Delrue avait été organisée par Roland Giguère et Jean-Pierre Beaudin, des Éditions Erta.

d'autant plus marginale du fait que, jusqu'en 1955, elle était, selon Sicotte, la seule personne tenant une galerie commerciale dans l'ouest de la ville à exposer l'avant-garde francophone⁹.

Sur cette séparation en fonction de la langue, Michael Forster affirmait en 1951 que Montréal comprenait trois cultures majeures : anglophone, francophone et juive (1951, p. 60). Dans le domaine artistique, les membres de la culture juive s'intégraient aux anglophones ou francophones selon leur langue d'usage, ce qui menait finalement à l'existence de deux groupes distincts dans le paysage artistique montréalais, scindé par la langue. Mais le langage n'était pas la seule condition séparant ces deux groupes : il y avait également la provenance étrangère de l'inspiration. En effet, les peintres francophones se référaient davantage aux artistes européens, particulièrement ceux français, alors que les anglophones allaient plutôt puiser leur inspiration auprès de peintres de l'ouest canadien (tel le Groupe des Sept) ou des États-Unis (Forster, 1951, p. 60).

Cette barrière langagière influençait également la diffusion des œuvres des artistes francophones, les galeries dirigées par des francophones diffusant les œuvres d'artistes d'expression anglophone et francophone, alors que les galeries commerciales tenues par des anglophones n'exposaient que très rarement un francophone (Forster, 1951, p. 60).

Pour en revenir à Lefort, celle-ci a également offert à de nombreux artistes leur première exposition solo¹⁰, en plus d'avoir permis à plusieurs peintres de la région de Québec de présenter leurs œuvres à Montréal (Sicotte, 1996, p. 28).

Bien que témoignant d'un esprit d'ouverture envers des styles esthétiques dans lesquels elle-même n'avait pas osé aventurer sa pratique – notamment dans l'abstraction, Lefort a déjà refusé de présenter certaines esthétiques qu'elle n'arrivait pas à apprécier ni comprendre. En effet, alors qu'elle avait déjà exposé Jean McEwen en 1951 – il s'agissait alors de sa première

⁹ Il faut toutefois se souvenir que, durant les années 1940, la Galerie Dominion avait présenté Borduas, Mousseau, le groupe des Sagittaires et la SAC (dont une partie des exposants étaient des peintres francophones), etc. Mais ce type d'expositions est ensuite devenu plus rare à la Dominion suite aux départs de Millman et de Gagnon de la galerie.

¹⁰ Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Monique Charbonneau, René Derouin, Marcelle Ferron, Pierre Gendron, André Jasmin, Denys Matte et Jean McEwen, entre autres (Sicotte et Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, p. 3).

exposition solo – et 1954¹¹, elle lui avait refusé une exposition en 1956 (Sicotte, 1996, p. 35). Lefort n'était pas prête à défendre le nouveau style esthétique abstrait de McEwen, qui se distanciat dorénavant de l'automatisme de ses premières expositions (Naubert-Riser, 1990, p. 123). Mais souvenons-nous que, en 1948, Lefort n'assumait pas et ne trouvait pas d'intérêt en l'automatisme : « [...] je ne suis pas en faveur de l'automatisme, pour la bonne et simple raison que la peinture moderne doit être intelligente avant tout » (Gagnon, 1948, p. 3). Ces propos publiés lui avaient même valu une réponse dans les journaux d'artistes tels Jean Paul Riopelle et Claude Gauvreau¹². Comme quoi la compréhension de Lefort était en constante évolution, puisqu'elle en est venue à privilégier, avec sa galerie, les pratiques automatistes – y compris l'œuvre de Borduas, maître de l'automatisme : « Borduas a été mon cheval de bataille. [...] J'ai tellement eu de plaisir à montrer ses œuvres » (Sarrazin, 1961, p. 26). Mais ce refus de présenter McEwen en 1956 était, selon Constance Naubert-Riser, représentatif de la position incertaine de l'abstraction dans le milieu culturel montréalais de l'époque (1990, p. 123). Sicotte remarque l'évolution du style esthétique promu par Lefort dans sa programmation en constatant que l'augmentation du nombre de pièces abstraites exposées, qui est devenu plus important à partir de 1956 – alors qu'elle exposait en 1950 principalement des œuvres figuratives – pour arriver au constat qu'en 1961, un seul artiste exposé ne faisait pas dans l'abstraction (1996, p. 35-36). Sicotte soutient également que cette transformation suivait l'évolution des pratiques de l'époque, puisque des artistes ayant exposé au début des années 1950 des œuvres figuratives étaient revenus exposer par la suite des œuvres abstraites (1996, p. 36). De manière plus précise, Lefort a d'abord défendu l'automatisme ainsi que des pratiques s'inspirant du surréalisme, du constructivisme et du cubisme puis, après 1955, elle s'est dirigée vers le post-automatisme, l'abstraction lyrique et l'expressionnisme abstrait. Elle n'aurait exposé qu'à une seule occasion un artiste dont l'œuvre relevait du géométrisme abstrait : Joseph Iliu, en 1953 (Sicotte, 1996, p. 39).

Delrue, à sa seconde galerie, a davantage exposé cette esthétique que Lefort, prenant en quelque sorte le flambeau de l'art non figuratif. À ce sujet, la galerie de Delrue accueillait,

¹¹ Il y aurait alors présenté des œuvres « non figuratives à l'extrême » (Gladu, 1954, p. 156).

¹² Voir Gauvreau, 1948, p. 4 et Riopelle, 1948, p. 4. Alors que la réponse de Riopelle se veut plutôt polie, quoique quelque peu cynique, celle de Gauvreau est davantage cinglante à l'égard des propos de Lefort, ce dernier attaquant même la crédibilité et le talent artistique de Lefort.

dès l'ouverture de sa première galerie, le siège social¹³ de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM), auparavant situé à la galerie l'Actuelle (Robillard, 1985, p. 7).

Selon Delrue, chacune des expositions qu'elle organisait regroupait entre dix et quinze tableaux (Delrue et Poulin, 1979a, p. 8). La faible quantité de tableaux était liée à l'aménagement de sa galerie, puisqu'elle souhaitait, tel que mentionné précédemment, que chaque œuvre dispose d'un espace suffisant pour que le spectateur puisse en avoir une appréciation autonome. La grande majorité des expositions de milieu de saison étaient individuelles, avec quelques duos. Quant aux expositions de début et de fin de saison, elles étaient collectives, regroupant des œuvres des artistes de la galerie. Ces expositions duraient, pour la plupart, deux semaines.

Aux deux galeries, la première exposition automnale regroupait une œuvre de chaque artiste de la galerie qui allait exposer au cours de l'année, cette exposition agissait alors comme un avant-goût de la programmation à venir.

La première Galerie Denyse Delrue a principalement exposé des œuvres d'abstraction lyrique et post-automatistes d'artistes canadiens. Durant l'activité de cette galerie, seulement deux artistes présentant des œuvres figuratives y auraient exposé (Marcotte, 2000, p. 82). La seconde Galerie Denyse Delrue a poursuivi son objectif de diffusion des avant-gardes canadiennes en suivant l'évolution et en adaptant sa programmation aux nouvelles esthétiques, présentant alors surtout le néo-plasticisme et le géométrisme abstrait (Marcotte, 2000, p. 83).

La seconde Galerie Denyse Delrue bénéficiait d'un espace se déployant sur deux étages, en plus d'un sous-sol qui sera utilisé lors de quelques expositions. Avant de devenir club privé avec restaurant puis boîte à chansons, le sous-sol a notamment servi de lieu d'exposition pour les sculptures lumineuses de Mousseau (en avril 1960) et c'est là aussi que s'est déroulée la performance dansée de Suzanne Rivest lors de l'exposition d'Edmund Alleyn (en mars 1960), en commémoration du décès, alors récent, de Rodolphe de Repentigny. Cette division

¹³ La galerie hébergeait, entre autres, les réunions officielles du groupe. Voir sur le sujet « Projets des artistes non figuratif [sic] », 1958, p. 7.

de l'espace permettait de présenter plus d'une exposition à la fois, sur des périodes se chevauchant. Delrue choisissait de présenter les artistes moins connus à l'étage, tandis que ceux mieux établis étaient exposés au rez-de-chaussée (Delrue et Poulin, 1979a, p. 12). Ce système de chevauchement des expositions permettait d'attirer un public davantage diversifié et d'accroître la fréquence des visites (création d'un public de visiteurs réguliers) par l'offre croissante d'expositions. En effet, le visiteur qui s'est déplacé à la galerie afin de ne voir qu'une seule des expositions présentées sera plus enclin à parcourir les autres s'il se trouve déjà sur les lieux. Les expositions temporaires se déroulaient sur trois semaines. Delrue avait poursuivi le concept de programmer les expositions individuelles au milieu de la saison, tandis que celles collectives se trouvaient encore en début et fin de saison. L'espace disponible permettait aussi à Delrue d'exposer une collection permanente¹⁴, constituée d'œuvres des artistes de la galerie prises en dépôt, ce qui participait à faire connaître les œuvres au public ainsi que favorisait leurs possibilités de vente.

Denyse Delrue était aussi consciente de l'importance et de l'impact, tant publicitaire que sur le plan de la notoriété, des personnes clés dans le domaine artistique. À ce sujet, pour l'exposition inaugurale de sa première galerie, Delrue avait entrepris de nombreuses démarches afin d'obtenir, en prêt, des œuvres de Paul-Émile Borduas et d'Alexander Young Jackson (Delrue et Poulin, 1979a, p. 3). Elle avait aussi invité Alfred Pellan à cette inauguration. Mais encore, à plusieurs reprises au cours des sept années d'existence de ses galeries, Delrue avait glissé dans sa programmation des expositions d'artistes reconnus, et ce malgré leur non affiliation à la galerie, tels Borduas, Pellan et Riopelle.

Un autre moyen employé par Delrue afin de diversifier et accroître son public consistait en la pluridisciplinarité qu'elle promouvait. Ses galeries n'exposaient pas uniquement de la peinture et de la sculpture, mais aussi des objets d'orfèvrerie, des gravures, des sérigraphies, des céramiques et des photographies (Marcotte, 2000, p. 25). Les deux galeries ont aussi accueilli une pluralité de lancements de livres, qu'il s'agisse de recueils de poésie ou de livres d'art en édition limitée – la première galerie était dépositaire des Éditions Erta – en plus de proposer des conférences et, même parfois, de présenter des performances (Tisseyre, 1958, p. 9; Marcotte, 2000, p. 78).

¹⁴ À ce sujet, consulter notamment Hénault, 1959, p. 11.

De son côté, Hecht accordait également une importance particulière aux artistes canadiens. Elle a d'ailleurs affirmé à ce sujet : « La plupart des graveurs canadiens ont été exposés sur mes murs à une époque ou une autre » (Tisseyre, 1966, p. 76). La majorité des expositions qu'elle présentait étaient collectives, permettant au public d'apprécier des œuvres d'un plus grand nombre d'artistes simultanément. Finalement, son choix de présenter sur ses murs estampes, dessins et gravures permettait à un public moins fortuné de pouvoir faire l'acquisition d'œuvres plus abordables par leur support.

3.2.4.2 Contrats avec les artistes représentés

Millman était contre la procédure de demander l'exclusivité aux artistes qu'elle représentait afin de pouvoir en contrôler les stocks et la valeur marchande. C'était d'ailleurs un des points de discorde entre elle et Stern¹⁵ face à la gestion de la galerie qui a mené Millman à se dissocier de lui et de la Dominion (Pageot, 2008, p. 190). Nous savons néanmoins que la Galerie West End représentait certains artistes en exigeant leur exclusivité, c'était notamment le cas de Saul Field, selon les informations fournies dans le catalogue de son exposition à la galerie en 1949.

Les recherches de Sicotte révèlent que Lefort ne liait aucun des artistes qu'elle exposait par un contrat et n'exigeait pas non plus l'exclusivité de leur part (1996, p. 48). En contre-partie, elle exigeait une commission à la vente de 33% et demandait à l'exposant de déboursier le coût des frais de l'exposition¹⁶.

À sa première galerie, Delrue établissait des contrats d'exclusivité d'un an renouvelables avec ses artistes, en échange d'une commission de 20% (Delrue et Poulin, 1979a, p. 6-7). Elle n'avait pas de tels contrats à sa seconde galerie (Delrue et Poulin, 1979a, p. 12) mais exigeait

¹⁵ Selon les recherches de Pageot, Stern avait deux principaux types de contrats avec les artistes qu'il exposait : « Le premier garanti[ssait] à l'artiste contractant un salaire mensuel en échange d'un nombre de tableaux. [Stanley] Cosgrove et [Goodridge] Roberts, par exemple, [étaient] liés à la galerie selon cet engagement. Le deuxième type [était] une entente d'exclusivité qui donn[ait] à la galerie une commission de 50%, sans salaire préétabli » (2008, p. 201). Marian Scott et Ghitta Caiserman avaient un contrat de cette dernière sorte avec la galerie (Pageot, 2008, p. 201).

¹⁶ Ces frais comprenaient la location des espaces de la galerie, l'impression des cartons d'invitation et leur envoi postal. Dans certains cas, ces frais pouvaient également inclure l'achat de publicités, des verres à vin (pour le vernissage) ainsi que le coût des encadrements (Sicotte, 1996, p. 48).

une commission à la vente de 33% (Marcotte, 2000, p. 89). Contrairement à Lefort, elle ne faisait pas déboursier par les artistes leurs frais d'exposition (Delrue et Poulin, 1979a, p. 4).

3.3 Les stratégies événementielles

Moulin affirme que les réceptions organisées par la galerie d'art – vernissages, fêtes et réunions mondaines – exercent une fonction utilitaire de relation publique (1967, p. 445). Le capital investi dans l'organisation de tels événements contribue à la constitution de la renommée et à la popularité de ces événements, dans l'objectif de faire voir les œuvres exposées à un plus vaste public et, conséquemment, élargir le bassin potentiel d'acheteurs.

Quand une galerie représente un artiste, elle s'engage à le promouvoir activement par divers moyens, incluant l'organisation d'expositions, la représentation potentielle de l'artiste à l'étranger, la rédaction d'outils promotionnels (cartons d'invitation, catalogue, communiqués, etc.) et certaines actions publicitaires (Rouget et Sagot-Duvaurox, 1996, p. 163).

3.3.1 Les vernissages et lancements

Certains cartons d'invitation de la Galerie Dominion font état d'un vernissage, c'était notamment le cas pour l'exposition de 1943 du groupe des Sagittaires dont le vernissage avait lieu en après-midi, mais la plupart n'incluaient aucune mention à ce sujet. La situation était similaire pour la Galerie West End.

La première exposition présentée à la Galerie Agnès Lefort avait bénéficié d'un vernissage auquel étaient invitées plusieurs personnalités politiques, artistes, journalistes et critiques. Le maire Camilien Houde (1889-1958) présidait les cérémonies d'ouverture et un vin d'honneur était donné à la suite du vernissage au Club de réforme (Sicotte, 1996, p. 15). Sicotte relève que l'exposition était parrainée par l'Association de la jeunesse libérale du District de Montréal et y voit là une association non innocente, mais bel et bien critique du conformisme culturel duplessiste, même si Lefort ne s'est jamais ouvertement affiliée à une idéologie politique (Sicotte, 1996, p. 15). Selon les cartons d'invitation, les vernissages se déroulaient en soirée, vers les 21 heures. Durant quelque temps, Lefort aurait également organisé des pré-vernissages en après-midi consacrés exclusivement à accueillir les médias (Sicotte, 1996, p. 20)

Les vernissages aux deux premières galeries de Delrue étaient fréquents, approximativement aux deux semaines à la première, et aux trois semaines à la seconde – soit pour chaque exposition (Delrue et Poulin, 1979a, p. 8 et 16). Delrue confirme qu'elle considérait ses vernissages comme des événements publicitaires, elle était consciente de leur impact, notamment à travers la couverture journalistique (Delrue et Poulin, 1979a, p. 8). Nous verrons par la suite que la couverture médiatique, lors de ces vernissages, comprenait également la télévision; en effet, l'émission *Carrefour* effectuait à la galerie des reportages lors de ces événements (Delrue, 1979b, p. 7).

Dès l'ouverture de sa première galerie, Delrue était dépositaire des Éditions Erta, maison d'édition spécialisée dans l'impression de livres d'art et de recueils de poésie qui a été fondée en 1949 par le poète et graveur Roland Giguère. Plusieurs lancements d'ouvrages publiés par cette maison d'édition se sont déroulés à cette première galerie¹⁷, Robillard y voit là une stratégie certaine, de la part de la galeriste, ayant pour visée l'élargissement de son public amateur d'art, par l'annexion de la communauté littéraire. Les Éditions de l'Hexagone auraient aussi exécuté certains lancements à la première Galerie Denyse Delrue (Delrue, 1979b, p. 6).

Delrue voyait aussi en ces soirées de lancements et vernissages une stratégie afin d'attirer un nouveau public : « Il faut tout faire pour attirer. Pas attirer par l'œuvre elle-même. Mais j'amenaient les gens par des événements pour essayer de leur faire comprendre » (Delrue, 1979b, p. 6).

3.3.2 La création d'événements

Lors de leur première année d'activités, certaines galeries ont organisé des expositions collectives visant à attirer un public par le caractère singulier de leurs expositions qui annonçaient, partiellement du moins, la direction artistique prise par la galerie. *Canadian Women Painters* de Millman à la West End, déjà abordée dans ce chapitre, fait partie de ce créneau d'expositions. L'originalité de la démarche de Millman a réussi à attirer la presse journalistique qui a abondamment commenté cette exposition, offrant ainsi à la galerie une

¹⁷ Mentionnons entre autres le lancement des ouvrages de Roland Giguère, Alain Horic, Jean-René Major et Jean-Paul Martino (Robillard, 1985, p. 4).

tribune publicitaire annonçant par le fait-même l'existence – et l'ouverture récente – de cette nouvelle galerie.

Lefort avait procédé de la même manière en organisant à sa première année un *Salon de la Jeune Peinture Canadienne*, où *jeune* signifiait pour elle non pas une limitation d'âge, mais plutôt une activité créatrice en constante invention et évolution (Lefort, 1952, p. 140). Lefort a décrit cette exposition en ces termes : « Exposition éclectique où j'ai groupé des artistes qui ne se groupent pas [:] [...] *Automatistes*[,] *Prismes d'yeux*[,] réalistes [,] surréalistes [,] figuratifs [et] non-figuratifs [sic] » (Lefort, 1951, p. 76-77). Avec cette exposition, Lefort annonçait la direction que prendrait sa galerie, en promouvant les pratiques artistiques canadiennes d'avant-garde, sans égard à leur appartenance à un groupe ou un autre¹⁸.

Delrue a également créé diverses expositions annuelles qui ont permis la diffusion du travail de la relève artistique. Elle s'est associée, entre 1958 et 1963, au Salon de la Jeune Peinture¹⁹ – et de la Jeune Sculpture dès 1959 – événement organisé par le Centre canadien d'essai qui se déroulait annuellement à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM). Les lauréats de ce Salon se voyaient offrir, à l'initiative de Delrue, la chance de présenter leurs œuvres lors d'une exposition collective de quinze jours leur étant consacrée à sa galerie (Delrue et Poulin, 1979a, p. 11). Comme le souligne Marcotte, cette initiative témoignait de l'intérêt de Delrue à promouvoir la relève artistique et à découvrir de nouveaux talents (2000, p. 26). Nous ajoutons que cette activité pouvait également agir en tant que stratégie promotionnelle auprès des artistes de la relève qui, lorsqu'ils allaient décider de se lancer professionnellement dans le milieu, allaient se rappeler du soutien que Delrue leur avait apporté et la contacteraient potentiellement en premier. Ainsi, Delrue participait à promouvoir sa galerie afin d'augmenter le bassin d'artistes qu'elle pourrait éventuellement représenter et exposer.

De plus, elle présentait annuellement une exposition intitulée *Dynamisme de l'année*, qui réexposait des œuvres présentées au cours de l'année (Delrue, 1979b, p. 3). Nous y voyons là

¹⁸ Même si nous savons qu'en pratique, elle n'exposa pas d'artistes redevables des esthétiques plasticiennes et du géométrisme abstrait, à l'exception faite de Iliu en 1953.

¹⁹ Bien que l'appellation soit presque identique à celle utilisée par Lefort, ces deux événements n'étaient d'aucune façon reliés.

une stratégie visant à augmenter la visibilité de certaines œuvres de la galerie n'ayant pas encore eu preneur en procédant à leur réexposition.

En outre, Delrue organisait à sa seconde galerie des soirées intitulées *Accrochages d'un soir* à raison de quatre fois par année (Delrue et Poulin, 1979a, p. 16). Ces courtes expositions se déroulaient à quatre reprises durant l'année (au printemps et en automne) et étaient accessibles uniquement sur invitation. Delrue sélectionnait les invités de cet événement mondain (environ 200 par soirée) selon leur caractère influent dans diverses sphères sociales : politiciens, médecins, psychiatres, ingénieurs, architectes, etc. L'exposition spécifiquement préparée pour cet événement nécessitait une organisation particulière et rigoureuse : il fallait décrocher l'exposition alors en cours, procéder au nouvel accrochage; à la fin de la soirée il fallait décrocher cette exposition et repositionner l'ancienne, le tout en une nuit (Delrue et Poulin, 1979a, p. 14). Ces soirées commençaient par un repas au restaurant opéré par la galerie au sous-sol pour se poursuivre avec la visite de cette exposition qui affichait en primeur la dernière production d'un artiste.

Ainsi, la pluralité des événements organisés par les galeristes de notre corpus et la créativité qu'elles ont su déployer afin de susciter l'intérêt des masses ont réussi à faire de leurs galeries des lieux dynamiques de diffusion de l'art.

3.3.3 Annexion de lieux

Afin de faire augmenter le nombre de visiteurs dans leur galerie, Lefort et Delrue ont su utiliser les lieux à proximité de leur espace d'exposition, en employant toutefois des stratégies fort différentes.

En février 1951, Lefort avait utilisé le terrain avant de sa galerie pour y exposer une sculpture de Robert Roussil intitulée *La Paix*. Toutefois, cette sculpture a procuré à Lefort une publicité toute autre que celle espérée, puisque la Ville de Montréal l'a sommée de retirer la dite sculpture, à la suite d'une plainte soumise par une voisine (Lefort, 1951, p. 77). La sculpture contrevenait au règlement municipal stipulant qu'il est obligatoire d'obtenir une permission préalable de la Ville avant d'exposer publiquement une sculpture présentant un nu ou demi-nu (Sicotte, 1996, p. 29). Refusant d'abord de retirer l'œuvre, en réclamant la liberté d'expression d'artistique (le nu en question étant très stylisé), elle a créé un certain

soulèvement qui a attiré la solidarité de la part de groupes d'artistes et intellectuels – les événements étant couverts par la presse journalistique. Un enquêteur au service du Bien-être social de la ville de Montréal a ensuite vandalisé l'œuvre et Lefort a pu ajouter à sa liste de supporteurs les propriétaires outrés du quartier (Sicotte, 1996, p. 30). Finalement, Lefort a été contraint à plaider coupable, à payer une amende²⁰ et à retirer la sculpture de son terrain, apeurée par des menaces impliquant qu'elle pourrait être contrainte à payer d'importantes sommes et peut-être à fermer sa galerie (Sicotte, 1996, p. 30-31). Alors que Lefort souhaitait attirer les visiteurs dans sa galerie en présentant aux passants une œuvre à l'extérieur, cette action a créé une polémique inattendue qui a procuré une grande publicité à la galerie²¹ même si, finalement, Lefort en a été légalement punie.

Le projet de Delrue impliquait plutôt les espaces intérieurs de l'immeuble qu'elle louait pour accueillir sa seconde galerie, soit le sous-sol qui avait été utilisé en 1960 pour présenter quelques expositions. Fondé en 1961, le club privé avec restaurant de la galerie était une initiative de Raymond Poulin afin de trouver un moyen de rentabiliser et de défrayer les coûts de roulement de la galerie, la vente d'œuvres étant insuffisante (Delrue et Poulin, 1979a, p. 12-13). Ce club, détenteur d'un permis d'alcool, était situé dans le sous-sol de la seconde galerie et ne pouvait pas contenir plus d'une cinquantaine de personnes. L'aménagement des lieux comprenait un bar flanqué de tabourets, des banquettes semi-circulaires, des tables et des chaises (Marcotte, 2000, p. 45). Ce club était accessible au public de deux manières : une entrée privée se trouvait à l'extérieur du bâtiment et une autre se trouvait dans la galerie.

Le club a été créé dans l'objectif de devenir un club fermé à processus d'adhésion impliquant notamment une cotisation monétaire et le respect d'un code vestimentaire, mais cette orientation élitiste a dû être révisée puisqu'elle n'était pas assez rentable. Delrue et Poulin se sont alors associés à Guy Mainville, un agent d'immeubles reconnu, « [...] pour ses

²⁰ Les frais totalisaient 70,65\$: 15,00\$ d'amende, 5,65\$ de frais de cour et 50,00\$ en frais d'avocats (Gendron et Gauthier, 1951, p. 1).

²¹ Nous nous permettons de questionner le fait que cette polémique n'avait aucunement été prévue par Lefort. En effet, en 1949, une histoire semblable s'était produite au sujet d'une sculpture présentant un nu stylisé réalisée par Roussil. Cette œuvre, exposée publiquement, avait été saisie par les forces policières suite à des plaintes de citoyens choqués (Germain, 2007, p.102) Il est toutefois certain que la situation chez Lefort avait pris une ampleur qu'elle n'aurait pu soupçonner.

extravagances mondaines » (Soucy, 1998, in Marcotte, 2000, p. 45). Les affaires sont devenues davantage fructueuses par la suite.

Delrue confirme que la visée n'était pas uniquement de rapporter un revenu supplémentaire par la vente de consommations, mais qu'elle et Poulin souhaitaient aussi augmenter leur nombre de collectionneurs (Robillard, 1985, p. 5). La stratégie aurait produit de bons résultats, puisque la fondation de ce club aurait engendré une augmentation de 25% des ventes de tableaux à la galerie (Delrue et Poulin, 1979a, p. 13).

La partie restauration du club n'était toutefois pas une réussite et a été transformée en une boîte à chansons, le Club des Arts, entre janvier et juin 1963 (Robillard, 1985, p. 5) où Raymond Lévesque (1928-) a exécuté un certain nombre de prestations incluant sketches, monologues et chansons engagées. Un entretien avec Lévesque par Marcotte dévoile que la clientèle s'était alors métamorphosée, devenant davantage francophone, jeune et moins fortunée. Selon Marcotte, Lévesque aurait été le seul à offrir de tels spectacles au Club des Arts (2000, p. 46). Y auraient également eu lieu de manière officieuse, selon Robillard, des réunions entre les membres du premier Front de libération du Québec (1985, p. 5).

Les différentes stratégies liées à l'annexion de lieux entreprises par Lefort et Delrue répondaient à des besoins spécifiques auxquels un choix de lieu était adéquat. Lefort souhaitait attirer les passants afin qu'ils entrent visiter les expositions de sa galerie : l'utilisation de l'espace extérieur pour y parvenir était tout indiqué. Quant à Delrue, qui souhaitait augmenter ses revenus, la création d'un lieu de consommation qui procurerait un revenu immédiat par la vente de nourriture et de boissons et qui permettrait la réalisation d'événements mondains, visant à se sécuriser un public d'acheteurs, nécessitait d'aménager un espace intérieur à proximité de la galerie.

3.4 Promotion imprimée et publicité

Afin de promouvoir leur galerie ainsi que les artistes qu'elles représentaient, les galeristes de notre corpus ont employé diverses stratégies médiatiques. Les théoriciens Rouget et Sagot-Duvaurox affirment que les actions d'une galerie sont à l'origine de bénéfices monétaires, mais aussi non monétaires, tant pour elle que pour l'artiste (Rouget et Sagot-Duvaurox, 1996, p. 165). Ces premiers bénéfices proviennent invariablement de la vente d'œuvres

(qu'elles soient achetées par la galerie ou prises en consigne) à des acheteurs, que ces derniers soient individuels ou institutionnels. Les bénéfices non monétaires se mesurent, pour la galerie, en termes de gains de prestige et de réputation et, pour l'artiste, de gain de notoriété (Rouget et Sagot-Duvaurox, 1996, p. 165). Ainsi, toute activité publicitaire entreprise aura deux principaux objectifs, eu égard aux conceptions de Becker : créer un nouveau public de visiteurs et amateurs d'art (gain de réputation et de prestige) ainsi que vendre des œuvres (gain monétaire).

Tel que mentionné précédemment, la rédaction d'outils promotionnels ainsi que la publicité font partie des moyens qu'une galerie peut utiliser pour promouvoir un artiste ou une exposition. Parmi les outils promotionnels produits par la galerie, nous nous intéresserons d'une part aux cartons d'invitation et, d'autre part, aux documents disponibles pour les visiteurs ou les journalistes informant sur l'exposition. Nous étudierons ensuite les publicités achetées pour les galeries de notre corpus à l'intérieur de trois périodiques artistiques, soit *Canadian Art*, *Arts et Pensée* ainsi que *Vie des Arts*.

3.4.1 Promotion imprimée

3.4.1.1 Les cartons d'invitation

Le carton d'invitation est un papier promotionnel distribué, alors par la poste, aux gens d'une liste d'envoi afin de les inviter à visiter une exposition particulière et, dans la plupart des cas, à également assister au vernissage de cette exposition. Ce document contient des informations de base sur la galerie (nom de la galerie, adresse, heures d'ouverture, numéro de téléphone) ainsi que d'autres données spécifiques à cette exposition (nom de l'artiste, titre de l'exposition – s'il y en a un, dates, informations sur le vernissage, type d'œuvres présentées, reproduction d'une œuvre de l'artiste, etc.). Le carton d'invitation à une exposition constitue la première promotion visuelle de l'événement auprès du public invité et est donc un outil important qui doit attirer le regard en étant esthétiquement intéressant. Alors que nous avons pu retracer une quantité limitée de cartons des galeries de Millman et de Hecht, nous avons constaté que plusieurs institutions conservent de nombreux cartons produits par les galeries de Lefort et de Delrue. La collection des cartons que nous avons ainsi pu consulter des galeries de Lefort et de Delrue constitue conséquemment une source d'informations plus

représentative que celle des galeries de Millman et de Hecht, puisque reposant sur un échantillonnage plus étendu; c'est pourquoi nous ne nous intéresserons pas aux cartons de ces dernières galeries dans notre analyse de fin de section.

Les cartons produits par la Galerie Dominion relevaient de deux styles différents, que nous supposons être représentés par le style d'œuvres présentés, classique ou davantage contemporain²². Les cartons des expositions d'artistes européens avaient un traitement classique et suivaient une grille orthogonale simple. Plusieurs informations s'y retrouvaient afin de démontrer le prestige et la grande réputation de la galerie – mentionnant entre autres, parfois, les institutions ayant récemment fait l'acquisition d'œuvres par l'entremise de la galerie – en plus des éléments de base énumérées précédemment. D'une facture visuelle sobre, ils contrastent avec ceux produits pour des expositions comme celles du groupe des Sagittaires et de la SAC, qui fournissaient également les informations de base de la galerie et de l'exposition, néanmoins dans un traitement graphique plus éclaté et moderne, notamment par l'utilisation de la diagonale, en offrant un impact visuel beaucoup plus moderne. Peut-être que ces derniers cartons étaient produits par les groupes d'artistes (n'ayant pas nécessairement de formation en graphisme) qui exposaient, ce qui pourrait expliquer le clivage entre les types de documents. Certains cartons mentionnaient un vernissage, mais ce type d'activité ne semblait pas régulier. Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer s'il y avait deux séries de cartons imprimés (une francophone, l'autre anglophone), mais aucun des cartons répertoriés n'était bilingue : certains étaient écrits en anglais, d'autres en français.

Une rupture est perceptible entre les cartons de la Dominion et ceux de la West End. Les cartons produits par Millman²³ avaient une fonction multiple qui n'a été constatée pour aucune autre galerie de notre corpus. Ils agissaient premièrement en tant que carton d'invitation – incluant les informations de base de la galerie et sur l'exposition en cours, ainsi que la mention d'invitation « The West End Art Gallery [...] invites you to an exhibition » et une reproduction d'œuvre de l'artiste. Ces cartons contenaient également la liste des œuvres exposées ainsi que leur prix de vente, mais aussi un court texte de présentation situant

²² Voir en Appendice C la reproduction d'un carton d'invitation appartenant à chacun de ces deux styles.

²³ Un de ces cartons d'invitation est reproduit en Appendice C.

l'expérience de l'artiste et un commentaire sur son œuvre. Les cartons trouvés étaient tous de langue anglaise, nous croyons néanmoins que certains devaient être imprimés en français, puisqu'un catalogue d'exposition de la galerie produit en 1949 était bilingue et les crédits de l'ouvrage témoignaient qu'une personne était attirée à la traduction.

Quant à Lefort, elle préparait, dans les débuts de sa galerie, des cartons d'invitation bilingues, qui sont devenus rapidement unilingues²⁴. Certains de ses cartons comprenaient, en plus des informations de base, la reproduction d'une œuvre de l'artiste exposé. Quelques cartons comprenaient également une mention lorsque l'exposition était organisée avec la collaboration d'un Consul (France ou Mexique). Lefort laissait parfois les artistes décider de l'apparence et du contenu de leur carton d'invitation, mais dans la majorité des cas, notamment pour les jeunes artistes, elle s'occupait seule de cette procédure (Sicotte, 1996, p. 20). Sicotte relève également que la liste d'envoi de la galerie regroupait 2300 noms en 1954, dont 900 anglophones (Sicotte, 1996, p. 20), ce qui nous laisse supposer qu'un nombre plus élevé de cartons devaient être, par conséquent, imprimés en français.

Delrue déclarait avoir répertorié, afin de pouvoir constituer la liste de contacts de sa première galerie, la liste des membres montréalais de l'Association des médecins et les membres du MBAM (Marcotte, 2000, p. 22). Quant aux cartons produits pour les deux Galeries Denyse Delrue, ils comprenaient les informations de base, parfois une reproduction d'œuvre, et tous ceux retrouvés étaient rédigés en français. Certains d'entre eux avaient toutefois certaines informations imprimées en français et en anglais.

La Galerie 1640 utilisait pour ses cartons un logotype qui était également employé dans ses publicités et sur son en-tête de papier à lettre²⁵, dans une mise en page simple et épurée²⁶. Les informations d'usage se trouvaient dans le carton – coordonnées de la galerie, heures

²⁴ Nos recherches contredisent celles de Sicotte, qui affirme que les cartons n'étaient ensuite produits en français seulement (1996, p. 20). Nous avons trouvé des versions anglophones de ces cartons qui prouvent que, du moins pour certaines expositions, Lefort faisait imprimer deux versions de ses cartons d'invitations. Néanmoins, nous croyons qu'une majorité des cartons étaient imprimés en français, la majorité des personnes inscrites sur la liste d'envoi de Lefort étant francophones.

²⁵ Papier qui a été utilisé, entre autres, pour l'enregistrement de la raison sociale de la galerie.

²⁶ Cette mise en page était reprise également dans ses publicités. En Appendice C sont reproduits un carton d'invitation ainsi qu'une publicité de la Galerie 1640.

d'ouverture, dates et titre de l'exposition, nom de famille des exposants, types d'œuvres présentées. Les quelques cartons trouvés étaient imprimés en anglais.

Par l'observation des cartons de Lefort et de Delrue, nous pensions pouvoir en extraire un style graphique commun, des éléments qui nous permettraient d'identifier et de pointer ce que pourrait être la signature visuelle de chacune de ces galeries. Cependant, aucune composante n'était récurrente dans la multitude de cartons classifiés, mis à part une certaine grille de composition typographique chez Lefort en 1952 et l'utilisation du logotype de la première Galerie Denyse Delrue pour la nommer. Mis à part cette exception, aucun élément ne créait de continuité – ou de lien d'appartenance à la galerie – par la création d'une signature visuelle qui aurait été reprise d'un carton à l'autre. Le caractère hétéroclite de chaque carton accordait une certaine individualité, voire personnalité, ou même autonomie, à chaque exposition, qui pourrait évoquer la disparité des styles esthétiques promus par les galeries, qui n'ont pour lien que leur traitement contemporain. Nous supposons que, puisque ces cartons étaient réalisés à l'intention d'un public déjà régulier – car il s'agit des membres de la liste d'envoi de la galerie – la constitution d'une signature visuelle ne s'avérait pas une stratégie pertinente pour attirer la clientèle en leur faisant *reconnaître* la galerie par le style du carton. Au contraire, cette esthétique constamment renouvelée²⁷ pouvait intéresser le lecteur du document et l'influencer à se présenter à la galerie qu'il connaissait déjà pour assister à une exposition différente de celles qu'il y avait déjà vues, comme c'était le cas pour les cartons.

3.4.1.2 Documents informatifs

Rouget et Sagot-Duvaurox affirment que, pour accroître la notoriété d'un artiste, il est nécessaire pour le médiateur de produire de l'information qui pourrait être classée en deux catégories. D'une part, il y aurait une information destinée à appartenir à la connaissance commune et, d'autre part, une information de nature privée, délivrée par le médiateur (galeriste ou personnel de la galerie) de manière orale ou par l'intermédiaire d'un support

²⁷ À titre d'exemple, trois cartons de styles différents produits par les Galeries Denyse Delrue ont été reproduits en Appendice C.

imprimé à l'intention d'un acheteur potentiel²⁸ (Rouget et Sagot-Duvaurox, 1996, p. 161). L'impact de la communication orale entre le visiteur et le personnel de la galerie serait encore plus important lorsque l'artiste ne serait pas encore connu ou lorsque le type d'œuvres présentées serait très innovant, puisque le public – tant amateur que collectionneur – aurait besoin de clés de lecture pour comprendre et apprécier l'œuvre (Rouget et Sagot-Duvaurox, 1996, p. 145 et 177).

Les documents promotionnels imprimés par la galerie à l'égard des journalistes relèvent également de ces registres d'informations. Mais, dans cette situation, la catégorie des informations à vocation de connaissance commune pourrait elle-même être subdivisée : alors que les communiqués et les informations envoyées pour les calendriers d'exposition peuvent être publiés tels quels, d'autres types d'information nécessitent une adaptation de la part du journaliste avant d'être publiée. Ce dernier genre de document agirait comme source d'information qui contrôlerait et prédéterminerait, en quelque sorte, la réception critique des œuvres.

Au sujet de cette catégorie de documentation, Jasmin souligne l'excellence du service de presse (communiqués, photographies, etc.) offert par Agnès Lefort (1962a, p. 5). Ces efforts démontrent que Lefort était consciente de l'impact de la critique journalistique sur la constitution d'un public et la diffusion du travail d'un artiste.

Il est intéressant de constater que Millman, à la Galerie West End, diffusait le prix des œuvres dans ses cartons d'invitations et catalogues d'exposition. Elle publiait ainsi des informations de nature privée dans des documents relevant généralement du registre des informations communes. Il faut toutefois conserver en tête qu'à l'époque, Millman n'avait pour modèle que des systèmes de galeries opérées par des marchands d'art où la fonction mercantile de leur profession prenait bien souvent le dessus sur l'appréciation artistique. Mais elle incluait

²⁸ Becker donne un exemple d'informations destinées à des usages commun et privé (nous mettons en italique l'information de nature privée) : « Le personnel de la galerie fournit des informations plus [...] personnalisées aux habitués des galeries qui se considèrent comme des acheteurs potentiels. Il explique le travail de tel [...] artiste, voire une de ses [œuvres], indique ses rapports avec d'autres styles importants ou mouvements actuels, et fait quelques remarques sur l'esthétique de son travail, *tout en évoquant les modalités de paiement, l'endroit où le client pourrait placer l'œuvre chez lui et la façon dont elle compléterait sa collection* » (Becker, 1988, p. 129).

également dans ces documents à vocations multiples une description de la démarche et du parcours de l'artiste exposé.

Nous supposons que Delrue faisait parvenir aux journalistes des communiqués de presse relatifs aux expositions à venir, en français et en anglais. En effet, plusieurs brèves sans auteur se retrouvaient, mot pour mot, dans diverses publications en concurrence, par exemple à *La Presse* et au *Devoir*. D'autres, encore sans auteur, dévoilaient cette inscription suivante en fin d'article : « (Communiqué) ». Tous ces écrits révélaient une structure générique similaire, qui nomme l'artiste exposé, présente une brève biographie (mettant l'accent sur les voyages de formation, particulièrement aux États-Unis et en Europe), énumère les expositions prestigieuses antérieures et évoque les collectionneurs de l'artiste (institutionnels et étrangers). Ces communiqués comprenaient également les dates de l'exposition et l'horaire de la galerie.

Toujours chez Delrue, un autre type de document remis aux journalistes nous demeure obscur, puisqu'il n'aurait, sauf erreur, été évoqué qu'à une seule reprise, dans un article écrit par René Chicoine. Il s'agirait d'une liste, qui fournirait notamment, selon notre hypothèse, une description du projet créateur de l'artiste : « La liste que me remet madame Delrue ne confirme pas mes [intuitions par rapport aux œuvres] » (Chicoine, 1958, p. 10). La constitution d'un tel document nous apparaît pertinente, considérant que l'art non figuratif obtenait encore bien souvent une réception mitigée et que ce papier proposerait une orientation de la lecture et de la perception des œuvres. L'existence de cette sorte de document pourrait expliquer les interprétations similaires que des critiques ont parfois émises à l'égard de certaines œuvres abstraites ou semi-abstraites exposées (notamment pour des expositions de Pellan, de Jean-Paul Jérôme, de Marcelle Ferron, etc.).

3.4.2 Publicité

Afin de constater l'importance de l'achat de publicité chez les galeristes de notre corpus, nous avons consulté les principaux périodiques artistiques de l'époque, soit *Canadian Art*, *Arts et Pensée* et *Vie des Arts* à la recherche d'espaces publicitaires consacrés aux galeries à l'étude.

Nous avons pu consulter d'importants documents du fond d'archives de la revue *Vie des Arts* qui nous permettent de mieux comprendre le fonctionnement de ce type de revues. Les procédures publicitaires devaient être similaires chez les périodiques *Canadian Art* et *Arts et Pensée*.

L'apparence des publicités variant considérablement d'une publication périodique à une autre, nous supposons que la procédure impliquait, de la part de l'acheteur de la publicité, d'en fournir le texte et l'image (s'il y en avait une) ainsi qu'une idée générale de l'apparence désirée de la publicité. Ce dernier élément influençait sûrement, par exemple, le graphiste dans son choix de fonte typographique. Ces suppositions nous ont été partiellement confirmées par nos recherches, puisqu'un mémoire déposé par *Vie des Arts* au Conseil des Arts en 1957 affirmait que : « Autant qu'il est possible, les annonces sont créées par le directeur artistique afin qu'elles cadrent avec le caractère de la revue²⁹ ».

Les publicités répertoriées dans le périodique *Canadian Art* pour la Galerie Dominion consistaient en une publicité générique de 1/8 de page. Il y était mentionné que la galerie faisait l'acquisition de peintures anciennes et modernes (plus tard l'annonce ajoutera la mention qu'elle vendait également ce type de production) exécutées par des artistes européens, anglais et américains, ainsi que de tableaux du XIX^e siècle produites par des peintres canadiens.

Millman a annoncé l'ouverture de la West End Art Gallery dans ce même périodique anglophone dans un espace de ¼ de page, où était mis en évidence le nom de la galerie, puis, à un second niveau son propre nom et l'adresse de la galerie. Étaient également indiqués le numéro de téléphone et le type d'œuvres présentées, soit des peintures produites par des artistes canadiens actuels et modernes. L'annonce mentionnait aussi que des œuvres exécutées par des artistes européens et américains, mais aussi par des Grands Maîtres y étaient en vente. Étaient énumérés, dans les publicités suivantes, les noms de certains artistes canadiens dont elle possédait des œuvres en vente, parfois en incluant une reproduction

²⁹ Le document est une demande de subvention datée de 1957 pour la revue *Vie des Arts* déposée sous forme de mémoire à l'intention du Conseil des arts, classée 49P10c/1 dans le fonds d'archives du périodique 49P qui peut être consulté au Service des archives de l'UQAM. La citation est extraite de la première page de ce document.

miniature d'un tableau. Millman investissait donc dans des publicités générales, faisant la promotion des lieux et des œuvres en vente de manière permanente. Certaines publicités mentionnaient aussi qu'elle acceptait en consigne les collections.

Ce type de publicité détonait alors quelque peu, puisque les autres galeries insistaient plutôt sur l'intérêt commercial de la galerie en utilisant un vocabulaire et des stratégies marchandes³⁰, notamment en insistant sur la quantité importante d'œuvres disponibles sur les lieux et en promouvant surtout les esthétiques étrangères et reconnues.

Les publicités de Lefort confirment qu'en plus d'une exposition temporaire, elle accueillait une exposition permanente regroupant des gravures, peintures et sculptures modernes et d'avant-gardes d'artistes français et canadiens. Elle achetait régulièrement de petites publicités dans *Canadian Art* et *Arts et Pensée* dont le contenu était basique, mentionnant les coordonnées de la galerie ainsi que sa spécialisation dans la peinture et la sculpture d'avant-garde canadienne et européenne. Ses annonces dans *Vie des Arts*³¹ – qui prenaient place dans chacun des numéros de la revue – étaient, pour la plupart, produites en fonction de l'exposition qui allait être présentée durant la période où la revue allait être publiée, sans toutefois en préciser les dates³².

La seule de ces trois revues dans laquelle nous avons pu dénombrer la présence de publicités pour une des Galeries Denyse Delrue est *Vie des Arts*. Chaque numéro de cette revue qui a été publié dans les limites temporelles d'existence des deux premières galeries de Delrue contenait une publicité. Nous avons décelé chez ses galeries trois phases de transformation visuelle en égard de cette promotion³³.

³⁰ À titre d'exemple, une page du *Canadian Art* laissant voir des publicités de la West End Art Gallery et de la Dominion Gallery a été reproduite en Appendice C.

³¹ Une de ces publicités a été reproduite en Appendice C.

³² Nous supposons que la date de tombée hâtive du périodique empêchait la galeriste d'y afficher de dates précises. En effet, un document non daté écrit par l'agent de publicité de *Vie des Arts* conservé dans le Fonds d'archives de la revue précisait que la date de tombée pour le texte d'une publicité dans un numéro était de deux mois et demi avant sa date de parution.

³³ En appendice C sont reproduites des publicités appartenant aux deux premières phases. L'absence de reproduction de publicité de la troisième phase est due au fait que les différences entre la seconde et la troisième phase se situent dans l'impression en couleur (que le support de ce présent mémoire empêche de rendre) et dans l'emplacement de la promotion dans la revue.

La première phase publicitaire (jusqu'à la fin de la première galerie) transmettait un message à caractère informatif concis afin d'inciter l'amateur d'art à venir visiter pour une première fois la galerie en lui transmettant plusieurs informations sur la galerie, comprenant les types d'œuvres exposées, les artistes représentés et leur statut de dépositaire des Éditions Erta.

L'observation analytique de ces publicités permet de constater que le graphisme utilise stratégiquement le principe des niveaux de lecture. En effet, le choix de la police typographique et la grosseur des caractères dirigent l'ordre de lecture des éléments. Ici, les noms des artistes représentés par la galerie étaient écrits en capitales et dans une taille beaucoup plus grande que le texte environnant, ce qui nous permet de déduire qu'il s'agit du message principal à transmettre au lecteur. Cette information serait donc celle qui devrait attirer le regardant à poursuivre son parcours de lecture afin d'obtenir la suite du message informatif. Dans ce cas précis, l'utilisation de cette stratégie considérait le médium dans lequel la publicité était imprimée, soit un périodique artistique, puisque le lecteur était invité à s'intéresser à une publicité par l'utilisation de noms d'artistes (on suppose donc que le lecteur est amateur d'art et qu'il *reconnaitra* ces noms), pour être mené ensuite à des aspects particuliers de cette nouvelle galerie.

L'ouverture de la seconde galerie apportait une nouvelle publicité et marquerait les débuts de la seconde phase de transformation visuelle. Cette réclame, davantage graphique, évoquait des giclées de peinture sur lesquelles étaient inscrites le nom, les coordonnées et les spécialisations artistiques de la galerie. L'ordre de lecture était encore orienté par la typographie, donnant cette fois la priorité au nom de la galerie, ensuite aux spécialisations, puis à la localisation de la galerie. Nous assistons là à une modification importante : le nom de la galerie à lui seul devenait le message principal et en portait dorénavant la réputation, ne reposant plus sur les artistes qu'elle représentait. Le traitement esthétique et épuré de cette publicité la différenciait des autres diffusées dans la revue; le graphiste l'ayant conçue, Gilles Robert – qui était avec la galerie depuis 1957 et avait réalisé son premier logotype (Delrue et Poulin, 1979a, p. 4) –, a poussé l'audace jusqu'à y apposer sa signature manuscrite, à la manière d'un peintre qui signerait un tableau. Ce minuscule détail agissait comme clin d'œil aux préoccupations de la galerie, qui s'intéressait à l'art sous une pluralité de formes, notamment à l'art/design graphique.

La troisième phase de transformation visuelle résultait vraisemblablement d'un déplacement des capacités financières de la galerie. En effet, le contenu et la mise en page de la publicité demeurèrent les mêmes, mais la réclame était désormais imprimée en couleur (une couleur solide plutôt que le noir) ou en troisième de couverture (page C3), et ce à partir du numéro 29 (Hiver 1962). L'impression en bichromie (noir et une couleur solide) nécessitait la confection d'un film, d'une plaque et une passe de couleur d'impression supplémentaire, ce qui engendrait des coûts additionnels qui devaient certainement être défrayés par l'acheteur de la publicité. Néanmoins, cet ajout de couleur réussissait certainement à attirer le regard du lecteur et faisait se démarquer cette publicité des autres. Mais encore, certaines pages de publicités étaient généralement plus onéreuses, les barèmes de prix étant établis en fonction de la visibilité et de la popularité des pages. Les publicités les plus dispendieuses sont habituellement celles imprimées sur les deux couvertures, intérieures et extérieures. Nous supposons que les moyens financiers de la galerie s'étaient considérablement améliorés avant la parution de ces numéros, les périodiques ayant souvent des dates de tombée éloignées de celles de leur publication. Cette hypothèse pourrait faire correspondre le présent constat avec le déclenchement de l'aide financière de McConnell.

Quant aux publicités de la 1640³⁴, uniquement retrouvées dans le périodique *Vie des Arts*, elles mettaient au premier plan le nom de la galerie, au second plan son adresse et sa spécialisation dans les arts graphiques contemporains, et au dernier plan le nom complet des artistes qui y étaient exposés. Cette publicité générale avait une vocation informative sur la galerie et non pas sur ses expositions.

Finalement, nos recherches nous laissent supposer que Lefort était celle qui croyait le plus au pouvoir de la publicité afin d'attirer un public puisqu'elle était la seule des galeristes de notre corpus à afficher systématiquement et régulièrement dans les trois revues à l'étude. Néanmoins, il nous semble que Delrue a été celle qui a su le plus utiliser le graphisme dans ses publicités afin d'attirer le regard et de transmettre un message à son lectorat.

³⁴ Voir en Appendice C la reproduction d'une de ces publicités.

3.5 Réception médiatique

Quand Becker énumère les acteurs que met en présence une galerie, il inclut notamment : « [...] un ou plusieurs critiques qui publient des commentaires et exégèses, et contribuent par là à susciter un intérêt et une demande pour les œuvres des artistes de la galerie [...] » (Becker, 1988, p. 129). L'auteur reconnaît ici la nécessité, pour un galeriste, d'être entouré de critiques qui ont à cœur le bon roulement de leur galerie et de l'art qui y est promu.

Rouget et Sagot-Duvauroux ajoutent également que la réception critique, de la part des journalistes tout comme du public amateur, demeure néanmoins imprévisible, les actions d'une galerie étant conséquemment soumises à une finalité aléatoire (Rouget et Sagot-Duvauroux, 1996, p. 165). En effet, les différentes entreprises de publicité et de promotion d'un artiste n'influent pas nécessairement sur la réponse sociale, ou publique, de sa réception. Ainsi, chaque action entreprise par la galerie se transforme en risque, qui se trouverait augmenté lorsque l'artiste promu serait peu ou pas encore reconnu (Rouget et Sagot-Duvauroux, 1996, p. 165). Nous nous attarderons, dans cette section, à dresser un aperçu de la réception critique dont ont pu bénéficier les galeries de notre corpus à travers les principaux médias de l'époque.

3.5.1 Dans la presse écrite

La presse artistique spécialisée, au moment de la création de la Galerie Dominion, était certainement lacunaire. *Canadian Art* n'a été créé qu'en 1943 mais, bien que la Dominion y achetait des publicités régulièrement, les expositions de la galerie étaient peu couvertes par le périodique, qui avait un énorme bassin de lieux potentiel d'expositions à visiter, couvrant la grandeur du Canada. Le périodique a toutefois couvert l'exposition de femmes artistes de la West End organisée en 1949. Peut-être est-ce lié au fait que Millman, pour annoncer l'ouverture de sa nouvelle galerie, avait procédé à l'achat de publicités (qui se sont étendues sur une période de deux ans) dans ce périodique. Ses expositions n'ont toutefois pas été couvertes à l'intérieur d'*Arts et Pensée*. La presse généraliste commentait parfois les expositions de la Dominion et de la West End – par exemple, *Canadian Women Painters* a été la source d'articles dans plusieurs journaux de Montréal. Mais la critique d'exposition était généralement phénomène rare jusqu'au début des années 1950 : « Si la situation de la

critique est généralement pauvre chez nous, cela est dû pour une large part au fait que le critique d'art est encore considéré comme un intrus dans les quotidiens » (Boulanger, 1952, p. 185).

La situation dans le paysage artistique allait se transformer lentement, certainement favorisée par la création de revues spécialisées et de nombreuses galeries durant la décennie 1950 à Montréal. C'est alors que les journaux montréalais se sont dotés d'une tribune ou chronique, pour la plupart hebdomadaire – quoique irrégulière – consacrée aux expositions d'art. Auparavant, la section artistique de ces publications comprenait surtout le domaine du spectacle de divertissement, lire le cinéma et la radio.

La couverture de la presse écrite dont a pu bénéficier Lefort, en comparaison à celle de Millman, est symptomatique de cette transformation. Sicotte relève que, de manière générale, les critiques québécois étaient fidèles à Lefort et que « [...] tous couvraient régulièrement ses expositions » (1996, p. 20). En effet, la galerie de Lefort était bien entourée et les critiques dans les périodiques artistiques ainsi que les journaux généralistes ont abondamment commenté ses expositions. Alors que la revue *Canadian Art* commentait peu ses expositions³⁵, *Vie des Arts* et, auparavant *Arts et Pensée*, les commentaient dans presque chacun de leurs numéros. Sûrement que la particularité francophone de la galerie attirait la sympathie de ces deux dernières publications aussi francophones – auxquelles elle achetait régulièrement, et ce depuis leur premier numéro, des publicités – ce qui n'est certainement pas sans effet sur l'importante couverture dont la galerie profitait. Le fait que Lefort exposait de jeunes artistes québécois, ainsi que différentes propositions d'art moderne, figuratives et abstraites, attirait certainement la presse écrite par son originalité. La presse généraliste commentait particulièrement les expositions d'artistes québécois de la relève et les journalistes accompagnaient souvent leur commentaire d'une entrevue avec l'artiste, ce qui rendait leur article plus intéressant pour leur lectorat. Ainsi, la promotion que Lefort faisait des avant-gardes, notamment celles québécoises, en comparaison avec la plupart des autres galeries qui, avant la fin des années 1950 proposaient surtout de l'art consacré européen,

³⁵ Le périodique a commencé à couvrir plus activement les galeries montréalaises dans les mêmes temps où Lefort s'est départie de sa galerie.

attirait la faveur des critiques qui, en retour, la supportaient en commentant activement ses expositions.

À cet effet, Delrue affirme en entrevue qu'au fil de sa carrière de galeriste, plusieurs critiques l'ont appuyée, notamment Robert Ayre, René Chicoine, Gilles Hénault, Dorothy Pfeiffer, Rodolphe de Repentigny et Jean Sarrazin (Delrue et Poulin, 1979a, p. 7 et 10). À ces noms nous souhaiterions ajouter ceux-ci : Françoise de Repentigny et Paul Gladu. D'autres ont quant à eux tenté de lui nuire, non pas personnellement, mais en n'endossant pas la vision de l'art abstrait qu'elle encourageait, comme c'était le cas de Claude Jasmin à *La Presse* ou Lawrence Sabbath au *Canadian Art*. À titre d'exemple, Sabbath se permettait parfois des propos péjoratifs incisifs, comme celui-ci, adressé au regard des toiles de Barbeau exposées à la seconde Galerie Denyse Delrue : « These large, mostly rectangular canvases are as devoid of emotional content as an iguana's stare » (Sabbath, 1963, p. 266). Ses commentaires allaient, invariablement, en faveur d'un art à tendance figurative.

Cette courte analyse n'ayant pas pour objectif d'élaborer sur les visions et opinions de chacun de ces critiques, nous désirons toutefois préciser que les principaux défenseurs des galeries à l'étude ont su adapter, selon les recherches de Marie Carani (Carani, 1990, 282 p.), leur couverture critique à leur lectorat. Par exemple, Robert Ayre, qui écrivait pour le quotidien anglophone *Montreal Star* ainsi que pour la revue *Canadian Art*, entourait ses couvertures d'expositions de la Galerie Denyse Delrue par des commentaires d'expositions figuratives, sachant son lectorat davantage conservateur (Carani, 1990, p. 40). De plus, Paul Gladu, qui écrivait pour le journal hebdomadaire populiste *Le Petit Journal*, déployait des efforts de vulgarisation afin d'intéresser le lecteur, en fondant principalement ses critiques sur les impressions que les œuvres lui laissaient (Carani, 1990, p. 37). Il utilisait également pour processus la description de son émotion et de ses impressions lors de sa couverture des expositions de Lefort dans *Arts et Pensée*, dans un effort perceptible de commenter constructivement l'art abstrait lorsqu'elle en exposait. Néanmoins, sa critique dans *Le Petit Journal* de l'exposition solo de Borduas en 1954 chez Lefort s'avérait l'exception, puisqu'il ne l'avait pas comprise et était incapable d'en émettre quelque bon commentaire (Carani, 1990, p. 38). Rodolphe de Repentigny (cette fois sous le pseudonyme de François Bourgogne), de manière générale ainsi que dans cet exemple particulier, avait une opinion

plus posée et voyait en cette exposition le symbole de l'acceptation de la peinture non figurative, tout en concevant qu'il était normal qu'une telle exposition bouleverse les conventions de plusieurs qui devaient alors constater et admettre cette transformation (Bourgogne, 1954, in Carani, 1990, p. 104).

3.5.2 Radiophonique et télévisée

Les médias de divertissement de masse de l'époque, soit la radio puis la télévision, proposaient au public des fictions mais également des émissions d'information. À Montréal, l'émission radiophonique *Carrefour*, diffusée entre 1953 et 1955 sur les ondes de Radio-Canada, informait l'auditeur, par le biais de reportages et d'entrevues, sur l'actualité, y compris celle artistique. Peu d'émissions de ce programme ont été conservés par les archives de Radio-Canada, mais c'est notamment le cas d'un entretien réalisé par Judith Jasmin auprès de Lefort et de Borduas en 1954 (Jasmin, 1954). Ces derniers y faisaient alors la promotion de l'automatisme et de l'art vivant, Lefort confirmant son objectif de diffuser l'avant-garde figurative et abstraite, alors que Borduas insistait sur l'incompréhension du grand public face à l'art abstrait vis-à-vis l'acceptation de la non-figuration par les amateurs des arts visuels. D'autres reportages ont probablement couvert des expositions, puisque celui-ci débutait par une énumération des expositions alors en cours à Montréal en utilisant une formulation des phrases qui permet de croire qu'il s'agissait là d'une procédure récurrente.

La télévision, qui a fait son apparition au début des années 1950, remplaçait de plus en plus les fonctions de la radio dans les foyers québécois. Un exemple de ce phénomène est le passage du programme *Carrefour* de la plate-forme radiophonique vers celle télévisuelle en 1955. Cette émission a été diffusée jusqu'en 1962 (Société Radio-Canada, 2008, par. 1). Cette même année, le journaliste de *Canadian Art* Allan Jarvis avait écrit que la télévision pouvait amener l'art aux gens par sa nature de médium visuel (1962, p. 356). Il affirmait également qu'une bonne couverture télévisée affecterait positivement l'affluence et la popularité d'une exposition en galerie d'art (Jarvis, 1962, p. 356).

Selon une entrevue réalisée auprès de Jean-Marie Laporte (réalisateur de l'émission) par Marcotte, une cinquantaine de reportages couvrant les vernissages se déroulant aux Galeries Denyse Delrue auraient été produits et diffusés (Marcotte, 2000, p. 28). Ces divers reportages

consistaient, selon le réalisateur, en une visite commentée de l'exposition par Delrue elle-même (Marcotte, 2000, p. 29). Paterson Ewen confirme la chose, en ajoutant que la fin de l'émission *Carrefour* n'était pas la fin de ce type de reportages avec Radio-Canada, puisqu'elle couvrait encore chaque vernissage de Delrue à la Galerie du Siècle, qu'elle a dirigée de 1963 à 1965 (Gale, 2004, p. 349). Lefort bénéficiait également d'une certaine couverture télévisuelle par l'émission *Carrefour*, les archives de Radio-Canada comprenant notamment un entretien de 1957 avec Marcelle Ferron tourné à la Galerie Agnès Lefort pour parler de son voyage récent en France et de son exposition alors en cours.

Delrue reconnaissait l'impact de ces reportages sur la popularité de la galerie : « À toutes les manifestations, vernissages, lancements de livre, toujours la télévision était là. Je considère que Jean-Maurice Laporte m'a mis au monde en collaborant à ça » (Delrue, 1979b, p. 7). Marcotte rapporte que Delrue confirmait cette couverture télévisée comme étant exceptionnelle, dévoilant même que d'autres galeries auraient critiqué ce franc favoritisme envers sa galerie (Marcotte, 2000, p. 29).

La frontière linguistique pourrait partiellement expliquer le fait que nous n'avons pas retrouvé de tels documents traitant des expositions aux galeries de Millman et Hecht, puisque le principe de l'entrevue en français n'aurait pas pu s'y effectuer, les galeristes étant anglophones (même si elles étaient capables de s'exprimer en français) et les artistes qu'elles exposaient étant également, pour la plupart, anglophones. Toutefois, des recherches du côté des archives du pendant anglophone de Radio-Canada (CBC) ne comprennent pas de documents sur ces galeries (pas plus que celles de Lefort ou de Delrue).

3.6 Conclusion

Pour conclure ce chapitre, nous aimerions revenir aux théories de Moulin afin de déterminer comment les galeristes de notre corpus s'inscrivent dans les modèles des marchands romantiques et amuseurs développés par Moulin, dans son ouvrage *Le marché de la peinture en France* (1967), en fonction de leurs stratégies de diffusion. Cette classification nous permet de revoir différentes stratégies de diffusion employées par les galeristes de notre corpus, mais aussi de les remettre en lien avec leurs motifs et objectifs de fonder une galerie d'art.

Selon Moulin, les marchands romantiques seraient artistes ou amateurs d'art (1967, p. 144). Nous pouvons lier ce fait à nos galeristes, puisqu'elles avaient toutes, comme nous l'avons constaté dans le second chapitre, une pratique artistique – quoique amateur pour Millman. Elles avaient également toutes des contacts auprès de la communauté artistique, Millman en tant que collectionneuse membre de l'Art Association of Montreal (AAM), Lefort, Delrue et Hecht en tant qu'artistes.

Toujours selon Moulin, les artistes se réuniraient dans ces galeries régulièrement; il s'agirait donc de lieux favorisant la discussion et la création artistique (1967, p. 144). À cet effet, l'AANFM avait pour siège social la Galerie Denyse Delrue. De plus, Michael Forster émettait ce commentaire au sujet de l'accueil que réservait Lefort aux artistes à sa galerie : « French artists are at home in the place » (Forster, 1951, p. 60).

Néanmoins, Moulin dénote également que les artistes pouvaient reprocher à ces galeristes de ne pas être assez vendeurs lorsque venait le temps d'écouler leur production (1967, p. 145). Lefort et Delrue ont notamment eu à subir de tels commentaires, comme en témoigne cette citation de Delrue : « Je n'ai jamais poussé une vente et certains artistes me l'ont d'ailleurs reproché, mais pour moi il a toujours été essentiel qu'une personne qui veut acheter une œuvre d'art soit prête intérieurement à l'œuvre qu'elle veut acquérir » (Robillard, 1985, p. 4). De son côté, Lefort pouvait aller jusqu'à refuser de vendre une œuvre à un acheteur si celui-ci lui paraissait être uniquement attiré par la valeur marchande de l'œuvre (Sicotte, 1996, p. 50).

Quant aux marchands amuseurs, ils font partie d'une catégorie à laquelle on pourrait trouver une certaine filiation avec quelques stratégies employées par les galeristes de notre corpus. Ces marchands utiliseraient la force publicitaire d'idées et événement originaux, voire scandaleux (Moulin, 1967, p. 144-145). À ce sujet, nous pouvons notamment penser au projet de bar-restaurant de la seconde Galerie Denyse Delrue ainsi qu'à la sculpture de Roussil que Lefort a exposée publiquement. Mais nous faisons également référence aux multiples expositions originales organisées par Millman (*Canadian Women Painters*), Lefort (*Salon de la Jeune Peinture canadienne*, expositions de gravures modernes canadiennes et européennes), Delrue (*Espace Dynamique*, exposition des lauréats du Salon de la Jeune Peinture et de la Jeune Sculpture) et Hecht (*Canadians from Coast to Coast*).

CONCLUSION

Aucune des galeristes de notre corpus ne s'est réclamée du féminisme pour justifier ou offrir une portée politique au choix qu'elle a fait d'ouvrir une galerie d'art, à une époque où les femmes étaient alors habituellement destinées à l'activité d'épouse, mère et ménagère à temps plein. Toutefois, la portée féministe de leur geste est maintenant saisissable, compte tenu de leur engagement dans le milieu professionnel et, de surcroît, dans le domaine de la gestion qui se situait en marge de la catégorie de carrières dans lesquelles les femmes étaient socialement acceptées (institutrices et infirmières, par exemple). En outre, ces femmes ont participé à l'histoire de l'art en éduquant le public montréalais aux esthétiques d'avant-garde et en supportant les artistes modernes. Plus particulièrement, elles ont contribué à la reconnaissance montréalaise de nombreux artistes canadiens, québécois et montréalais.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons dressé un portrait de la situation historique de Montréal durant la période étudiée. Nous avons pu constater que le climat économique était devenu favorable pour le milieu de l'art à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Nous avons aussi démontré la situation des femmes, dont les droits se sont élargis au fil des années, en regard des mœurs sociétales et de la législation en vigueur. Le fait qu'une femme prenne carrière était alors mal perçu et, si elle était mariée, elle devait obtenir l'approbation de son époux pour ce faire. Nous avons également observé le contexte artistique à Montréal. La présence d'institutions de formation artistique, surtout suite à la constitution de l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM), a favorisé la création artistique. Le réseau artistique montréalais a pris en vigueur, et il en était de même pour les pratiques modernes, mais le marché de l'art n'était pas disposé à exposer les esthétiques d'avant-garde. Des lieux d'exposition alternatifs ont été exploités, présentant les recherches plastiques modernes, alors que les galeries présentaient plutôt des pièces d'artistes étrangers ayant déjà une reconnaissance. La mise en contexte de la période nous a permis de comprendre les

obstacles que les galeristes de notre corpus ont eu à surmonter et de mieux saisir la portée et le poids du travail qu'elles ont accompli.

Le second chapitre nous a familiarisé avec certains éléments biographiques des galeristes de notre corpus, tels leurs connaissances linguistiques, leur provenance sociale, leur situation au moment de la fondation de leurs galeries ainsi que leurs motivations. Par l'étude de ces aspects, nous avons pu reconnaître certaines expériences communes chez les galeristes de notre corpus, comprenant le bilinguisme, un intérêt pour les arts visuels ainsi qu'une certaine pratique artistique (amateur ou professionnelle). Nous avons également étudié les représentations de ces femmes qui avaient été véhiculées dans les médias. Ce dernier point nous a permis de constater que, malgré leur présence active dans la diffusion artistique, elles étaient la plupart du temps considérées comme des femmes exerçant une profession d'homme. Certains auteurs féminisaient toutefois l'expérience de la femme galeriste en la présentant comme une figure maternant les artistes qu'elle représentait.

Le troisième chapitre de ce mémoire explorait différentes stratégies de diffusion employées par les galeristes de notre corpus. Il s'agissait ensuite de mettre en lien ces stratégies avec les motivations qui les avaient amenées à ouvrir leur galerie, afin de comprendre en quoi ces stratégies répondaient à leurs objectifs. Chacune à leur manière, Rose Millman, Agnès Lefort, Denyse Delrue et Estelle Hecht ont promu des esthétiques qui n'avaient pas encore de reconnaissance à Montréal. Il leur était alors nécessaire, si on se fonde sur les théories du marché de l'art de Raymonde Moulin, de créer un nouveau public pour ces formes d'art. Nous avons donc tenté de déterminer comment, par la direction de leur galerie, leurs stratégies événementielles, ainsi que l'utilisation de leurs moyens promotionnels et publicitaires, ces femmes ont tenté de participer à la constitution de ce nouveau public.

Nous avons émis l'hypothèse que les femmes de notre corpus avaient participé activement à la promotion de l'art canadien moderne. Nous en avons eu la confirmation tout au long de ce mémoire. Nous avons également supposé que c'était leur condition de femmes qui avait influencé Millman, Lefort, Delrue et Hecht à promouvoir des formes d'art n'étant pas encore reconnues ni par le public amateur ni par les institutions. Notre conclusion établit plutôt que c'est premièrement leur statut d'artiste ou d'amateur d'art qui a orienté les galeristes de notre corpus dans leur direction artistique.

En effet, il était normal que Millman diffuse dans sa galerie des œuvres d'artistes canadiens puisqu'elle-même affectionnait et collectionnait l'art canadien. Lefort, suite à un échec commercial en 1949 alors qu'elle exposait à l'Art français, a considéré se réorienter dans la diffusion artistique puisqu'elle souhaitait promouvoir les pratiques modernes, considérant un manque de support de la part des galeries montréalaises envers les esthétiques d'avant-garde. Delrue avait elle-même une pratique artistique moderne, mais son mariage et la naissance de ses deux enfants l'ont éloignée du chevalet. Elle avait par la suite décidé d'ouvrir une galerie pour promouvoir l'avant-garde artistique canadienne et multidisciplinaire. Hecht, artiste graveuse dont les œuvres avaient été exposées à travers le Canada, déplorait le fait que les galeries de Montréal n'exposaient que très peu ce médium, c'est pourquoi elle avait décidé de fonder une galerie dédiée à la gravure. Ce sont donc les intérêts artistiques qui, premièrement, ont guidé les galeristes de notre corpus à diffuser des esthétiques et pratiques modernes.

Néanmoins, alors que nous avons soupçonné une influence nuisible due aux législations oppressives envers les femmes et les conceptions sexistes de l'époque, l'effet de ce deuxième aspect aurait été à un certain point positif. Le système de lois a certainement empêché des femmes d'entreprendre – ou même d'envisager – une carrière de galeriste, mais celles qui ont su surmonter et contourner ces obstacles ont fait preuve d'une détermination qui était assurément influencée par leurs motivations et a eu un impact sur la manière dont elles ont géré leur galerie d'art.

Certaines conceptions sexistes de l'époque, notamment celles octroyant *naturellement* aux femmes des valeurs maternelles ainsi qu'un rôle d'éducation au bon goût et à l'art ont pu, en un certain sens, favoriser la réussite de l'insertion des femmes galeristes ici étudiées dans le marché de l'art montréalais. Elles ont pu influencer, d'une part, les attentes du public et du milieu à l'égard des galeristes et, d'autre part, la manière dont ces femmes ont géré leur galerie, en fonction de valeurs qui leur ont été inculquées, souvent dès l'enfance. Le fait qu'on octroyait alors aux femmes un rôle d'élévation morale de leur foyer par le développement du bon goût peut avoir contribué, d'une certaine manière, à l'acceptation, de la part du public et du milieu artistique, du choix des femmes de notre corpus d'exercer la profession de galeriste. Toutefois, à cause de leur sexe elles ne bénéficiaient pas de la crédibilité qui était accordée aux hommes dans cette carrière et ont dû travailler ardemment

afin d'acquérir une reconnaissance et une légitimation. Quant aux qualités maternelles accordées aux femmes à l'époque, elles ont probablement influencé les femmes de notre corpus dans les relations qu'elles ont entretenues avec les artistes qu'elles représentaient. Plutôt que d'inciter chez eux une production qui rapporterait financièrement davantage à la galerie et l'artiste, elles favorisaient plutôt l'évolution et le renouvellement de leur pratique artistique afin qu'ils puissent s'y épanouir. Ce dernier comportement relève de l'altruisme, une autre qualité alors associée aux femmes. Ce trait de personnalité a certainement permis aux artistes encouragés par les galeristes de notre corpus de progresser dans leur pratique et, par le fait même, a favorisé l'exploration et le développement des esthétiques modernes à Montréal durant la période couverte par notre étude.

Pour que les galeristes de notre corpus aient pu développer un intérêt envers les pratiques modernes, il fallait qu'elles y aient été sensibilisées antérieurement. De telles entreprises artistiques n'auraient peut-être pas pu se développer dans les mêmes conditions ailleurs au Québec, incluant la ville de Québec qui était un centre artistique actif, mais qui était reconnu pour être moins réceptif aux esthétiques d'avant-garde que Montréal. Par ailleurs, les régions voyaient, durant la période qui a été ici étudiée, l'apparition de centres d'art qui offraient une certaine formation artistique ainsi qu'une programmation variée incluant, entre autres, représentations théâtrales et expositions. Toutefois, ces différents lieux qui méritent d'être étudiés relèvent d'une culture (par culture, nous entendons, outre la sensibilisation artistique, les mœurs sociétales) différente du pôle artistique ici examiné. Une étude s'intéressant à ces organismes devrait développer sur ce qu'impliquent ces différences. Ce projet, qui prendra la forme d'une thèse doctorale, permettra de mieux comprendre l'apport global des femmes à la diffusion des arts visuels et des esthétiques modernes au Québec durant cette période.

Pour effectuer un tel travail, il sera nécessaire d'effectuer un grand et minutieux travail de défrichage documentaire, et c'est avec excitation que nous entamons maintenant cette prochaine étape. Alors que les auteurs fréquemment cités dans ce mémoire avaient déjà réalisé des recherches entières sur les figures ici étudiées, il reste encore beaucoup à redécouvrir sur cet autre sujet.

APPENDICE A

CALENDRIERS DE PROGRAMMATION

A.1	Galleries gérées par Rose Millman.....	114
A.2	Galerie gérée par Agnès Lefort	116
A.3	Galleries gérées par Denyse Delrue.....	121
A.4	Galerie gérée par Estelle Hecht	125

Galleries gérées par Rose Millman		
Date de début d'exposition	Date de fin d'exposition	Artistes exposés
Avant 1941-12-13		Bercovitch, Herring, Frith, Edward Ellis, Abraham Salomon, Henrietta Ronner, Cabanel, John Tennant, Herman Ten Kate, Israels
1943-03-27	1943-04-08	Goodridge Roberts (présentée par Maurice Gagnon) (peintures)
1943-04-10	1943-04-21	Jacques de Tonnancour
1943-05-01	1943-05-09	Les Sagittaires: Marian Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Coutlée, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Real Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Guy Viau, Adrien Vilandré, François Vinet (présenté par Maurice Gagnon) (peintures, dessins et sculptures)
1943-05-29	1943-06-09	Fernand Léger (gouaches, aquarelles et dessins)
1943-10-02	1943-10-13	Paul-Émile Borduas
1943-10-23	1943-11-03	Eric Goldberg
1943	1943	Jean-Paul Mousseau
1943	1943	Société d'art contemporain: Léon Bellefleur, Borduas, Daudelin, Louise Gadbois, Pierre Gauvreau, John Lyman, Louis Muhlstock, Goodridge Roberts, Phillip Surray, Jacques de Tonnancour
1944-02-19	1944-03-14	« Exhibition of Modern French and other important european artists » : Barlach, Beckmann, Bonnard, Bosboom, Chagall, Chasseriau, Coubine, Daumier, Delacroix, Delaunay, Derain, Dix, Ensor, Fantin-Latour, Feininger, Gavarni, Grosz, Heckel, Heemskerck, Herbin, Javlensky, Kokoschka, Kubin, Kandinsky, Kirchner, Kisling, Klee, Lansky, Leger, Lehbruck, Le Sidaner, Lhote, Laurencin, Maillol, Marc, Munch, Nolde, Pascin, Per Krohg, Picasso, Pechstein, Ribotm Rodin, Schmidt-Rottluff, Signac, Sintenis, Stuckenberg, Seehaus, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Vlaminck
1944	1944	Groupe des Sept (L. Harris, A.Y. Jackson, A. Lismer et F. Varley)
1944-03-18	1944-04-01	John Lyman
Avant 1944-04-22	1944-05-03	« Exhibition of Four » : Jacques de Tonnancour, Allan Harrison, Sybil Kennedy et Jori Smith
1944-10-19	1944-11-04	Emily Carr (peintures et aquarelles)
1944-11-11	1944-11-22	Société d'art contemporain: Borduas, Mary Bouchard, E. Goldberg, Prudence Heward, Jack Humphrey, S. Kennedy, Lyman, Muhlstock, Roberts, Marian Scott, P. Surrey, de Tonnancour, L. Bellefleur, Daudelin, Gauvreau, J.P. Mousseau, F. Leduc. J. Rhéaume, etc.
1945	1945	Jean-Paul Mousseau
1945-10-18	1945-11-03	Goodridge Roberts
1945	1945	Stanley Cosgrove
1945	1945	Jacques de Tonnancour et Jori Smith
1945	1945	Emily Carr

1946	1946	« 30 years of painting » : 25 toiles et 25 croquis de A.Y. Jackson
1946-11-16	1946-11-30	Société d'art contemporain: Marcel Barbeau, Bellefleur, Borduas, Cosgrove, Daudelin, L. Gadbois, P. Gauvreau, Goldberg, Harrison, Heward, Humphrey, S. Kennedy, F. Leduc, Lyman, Mousseau, Muhlstock, Pellan, Rhéaume, J.P. Riopelle, Roberts, Scott, de Tonnancour, etc.
1946	1946	Nora Collyer
1946	1946	Edwin Holgate
1949-03	1949	En permanence: peintures d'artistes canadiens et européens des 19 ^e et 20 ^e siècles
1949-04-02	1949-04-16	« Canadian Women Painters » : Emily Carr, Pegi Nicol, Prudence Heward, Lillias Torrance Newton, Marian Scott, Jeanne Rhéaume, Ghitta Caiserman, Marion Arounson, Mary Miler, Mabel Lockerby, Rita Mount, Paige Pinneo, Didi Reusch, Sarah Robertson, Mary Grey Robinson, Anne Savage, Ethel Seath, Jori Smith, Betty Sutherland, Fanny Wiselberg et Rose Wiselberg
1949-05-26	1949-06-11	Saul Field (peintures)
1950-02-22	1950-03-11	Lillian Hingston (peintures)
Avant 1950-04-01	1950-04-15	Albert Henry Robinson (peintures) : « 40 Years of Painting »
Avant 1950-10-07	1950-10-14	Mary Harris Filer (peintures)
Avant 1951-03-31	1951-04-11	Betty Galbraith-Cornell (peintures) ainsi que Edith S. Curtis et Sally Hereford (céramiques)
Avant 1951-10-20	1951-11-08	Pegi Nicol MacLeod
1951-12-03	1951-12-13	« Exhibition of Israeli Paintings » : Norman Leibovitch
	1952-03-08	Getz (photographies)

Galerie gérée par Agnès Lefort		
Date de début d'exposition	Date de fin d'exposition	Artistes exposés
1950	1950	Robert LaPalme
1950	1950	Henry Eveleigh
Noël 1950	1951-02	Salon de la jeune peinture canadienne: 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. Fillion, P. Gauvreau, B. Goodwin, 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, E.H. Underhill [liste probablement incomplète]
1951-02	1951-02	Herman Heimlich (Hongrie)
1951-02-22	1951-03-02	Pierre de Ligny Boudreau (peintures et dessins)
1951-03	1951-03	Robert Roussil (sculpture devant la galerie)
1951-03	1951-03	Jean McEwen
1951-03	1951-03	Ernest H. Underhill (Win.)
1951-04	1951-04	André Jasmin
1951	1951	Leslie Schalk
1951	1951	Suzanne Guité
1951	1951	Léon Bellefleur
1951-11-06	1951-11-17	Suzanne Duquet (dessins)
1951	1951	Herman Heimlich et Brodie Shearer
1951-12-06		Exposition de peinture française moderne (sous la présidence du Consul Général de France): P. Aizpuri, Benn, R. Bezombes, C. Bombois, Y. Brayer, J.-J. Cavaillès, A. Clavé, P. Creixams, M. de Gallard, G. de Rosnay, J. Despierre, F. Gall, A. Gerbaud, H. Groll, C. Lapique, B. Lorjou, R. Montané, R. Oudot, O. Pelayo, P. Rebeyrolle, Suros, Tal Coat, C. Vénard, L. Vivin [liste probablement incomplète]. Lithographies par Renoir et Picasso. Peintres canadiens d'avant-garde: Pellan, Boudreau, Riopelle, de Tonnancour, Dumouchel, Bellefleur, Gauvreau, etc.
1952-01-21	1952-01-27	Claude Vermette (céramiques)
1952	1952	Serge Phénix
1952	1952	Sylvia Starr (Tor.)
1952-03-17	1952-03-29	Pierre de Ligny Boudreau (peintures et dessins)
1952-03-31	1952-04-06	Gordon MacNamara (Tor.) (aquarelles)
1952	1952	500 ^e anniversaire de la mort de Léonard de Vinci, exposition de livres et de reproduction organisée par le groupe féminin Souvenance de l'art dans le monde
1952-04-21	1952-05-03	Boris Vansier (France) (Cartons et peintures)
1952-05-05	1952-05-11	Sing Lim (Vanc.) (monotypes et dessins)
1952	1952	Collection de peintures d'avant-garde d'artistes canadiens et français

1952-11-03	1952-11-15	Bruce Stoecker (peintures et aquarelles)
1952-11-17	1952-11-29	Hortense M. Gordon (Ham.) (A.R.C.A.) (peintures)
1952	1952	Pierre-Paul Rioux
1953	1953	Henry W. (« Jimmy ») Jones
1953	1953	Marcel Barbeau et Louise Cimon
1953	1953	Brodie Shearer
1953	1953	100 ^e anniversaire de naissance de Vincent Van Gogh
1953-04-13	1953-04-25	Joseph Iliu (peintures abstraites)
1953	1953	Anne Kahane
1953-06-26	1953	Ouverture de la galerie au 1504 Sherbrooke Ouest: Rubens, Borduas, Dumouchel, de Tonnancour, Jasmin, Bellefleur, James Johns, Anne Kahane, etc.
1953	1953	Margrit Rott
1954-01-18	1954-01-30	Robert Helman (Paris)
1954	1954	Robert Tancrède (France)
1954	1954	Jean McEwen
1954	1954	Bruno Bobak (Vanc.)
1954	1954	Jean Lurçat (France)
1954	1954	« Peintres d'avant-garde » : L. Bellefleur, F. Brandtner, L. Cass-Fox, J. Dallaire, A. Dumouchel, M. Filer, P. Gauvreau, J. Iliu, F. Leduc, A. Lefort, R. Letendre, V. Lynn, J. McEwen, J.-P. Mousseau, G. Sined, G. Tremblay, B. Vansier et G. Webber
1954-10-12	1954-10-26	Paul-Émile Borduas
1954-10-28	1954-11-07	Stanley Lewis (dessins et lithographies du Mexique)
1954-11-25	1954-12-11	« La peinture contemporaine française » : P. Aizpiri, J.-M. Atlan, A. Bauchant, R. Bellias, R. Bezombes, O. Dominguez, R. Helman, Mané-Katz, M. Papart, L. Pink, C. Vénard et M. Verdier
1955	1955	Rowell Bowles (N.Y.)
1955	1955	Edmund Alleyn et Claude Picher
1955	1955	Leslie Schalk
1955	1955	Suzanne Bergeron
1955	1955	Jean-Gabriel Domergue (France)
1955	1955	Léon Bellefleur
1955	1955	André Jasmin
1955	1955	Dorothy Ruddick
1955-10-31	1955-11-12	Stanley Lewis (sous le patronage du Consul Général du Mexique (lithographies et sculptures faites au Mexique)
1955	1955	Eva Landori
1955	1955	Margrit Rott
1956-02	1956-02	Rowell Bowles (N.Y.) (peintures)
1956-04	1956-04	Georges Spiro (Paris)
1956-05-22	1956-06-09	Paul-Émile Borduas (aquarelles de 1950-1955)

1956-06	1956-07	« Gravures européennes et canadiennes contemporaines » : H.-G. Adam, P.-V. Beaulieu, G. Braque, Carzou, Cézanne, A. Clavé, Y. de Lucca, R. Dufy, A. Dumouchel, J. Friedlander, P. Gendron, H. Hartung, A. Kahane, V. Kandinsky, E. Landori, Le Corbusier, S. Lewis, D. Matte, K. Minami, J. Miro, Picasso, M. Vertes, O. Zadkine, Zao Wou-ki
1956-09-18	1956-09-29	Normand Hudon (collages)
1956-10	1956-10	Denys Matte
1956-11-05	1956-11-24	Gravures et lithographies européennes modernes: H.-G. Adam, Bonnard, Braque, Buffet, Cézanne, Chagall, Clavé, Cocteau, Daumier, Degas, R. Dufy, M. Estève, Fantin-Latour, J.-L. Forain, Foujita, J. Friedlander, É. Goerg, S.W. Hayter, Marie Laurencin, F. Léger, A. Marchand, M. Marini, Matisse, Miro, Pascin, Picasso, Redon, Renoir, Rouault, Toulouse-Lautrec, Vlaminck, Vuillard. Peintures de Borduas, Riopelle, Dumouchel, Bellefleur, Gauvreau, Bowls et Landori [liste probablement incomplète]
1957-01	1957-01	Tapisseries de l'atelier Caron
1957-02	1957-03	Marcel Barbeau, Pierre-Paul Riou et Yolande Paquette
1957-04	1957-04	Marcelle Ferron (peintures de 1953-57)
1957-04-15	1957-05-04	Allan Harrison
1957-05-06	1957-05-18	Dorothy MacLennan (peintures)
1957-05	1957-06	Gravures et lithographies d'artistes français et canadiens : H.-G. Adam, Bonnard, Braque, Cézanne, Chagall, Clavé, Dufy, M. Estève, Fantin-Latour, H. Fischer, J.-L. Forain, J. Friedlander, É. Goerg, Kandinsky, Léger, A. Marchand, Miro, Picasso, Rouault, Tanguy, Vlaminck, P. Watenphul [liste probablement incomplète]
Été 1957	Été 1957	Gravures et lithographies d'artistes français et canadiens
1957-10-15	1957-10-26	Henry Wanton (« Jimmy ») Jones (28 collages et 8 sculptures)
1957-10-28	1957-11-09	Anne Kahane (sculptures)
1957-11-11		Marc Pascalet (sculptures, figurines de bronze)
1957-12	1957-12	Les artistes de la galerie: E. Alleyn, J.-M. Atlan, P.-V. Beaulieu, L. Bellefleur, S. Bergeron, R. Billmeier, P.-É. Borduas, R. Bowles, J. Dallaire, J.-A. Demers, O. Dominguez, A. Dumouchel, A.Y. Jackson, H.W. Jones, A. Kahane, E. Landori, D. Matte, H. Schlee, B. Shearer
1958-03-03	1958-03-15	Tobie Steinhouse (peintures parisiennes)
1958-04	1958-04-22	Pierre L'Amare
1958-04-28	1958-05-10	Richard Billmeier
1958-05	1958-05	William Koochin (C.B.) (sculpteur)
1958-05-26	1958-06-07	« Cinq années de Borduas » : Paul-Émile Borduas
1958-07	1958-07	Keiko Minami (Paris) (graveure)
1958-09	1958-09	Jean-Paul Brusset (France) (peintre)
1958-10-27	1958-11-08	Eva Landori (peintures)

1958-12	1958-12	Les artistes de la galerie: E. Alleyn, P.-V. Beaulieu, S. Bergeron, R. Billmeier, P.-É. Borduas, R. Bowles, J.-P. Brusset, J. Dallaire, J.-A. Demers, P. Gendron, A. Kahane, Duncan de Kergommeaux, Yargo de Lucca, W. Koochin, M. Maltais, D. Matte, F. Mayrs, H. Schlee, B. Shearer, T. Steinhouse, M. Voyer, etc.
1959-02	1959-03	Suzanne Bergeron (peintures récentes)
1959-03-09	1959-03-21	Rowell Bowles (N.Y.)
1959-03	1959-04	Denys Matte
1959-03	1959-04	Pierre Gendron
1959-04	1959-05	Claude Carette
1959-05-11	1959-05-23	Frank B. Mayrs (Win.)
1959-06	1959-06	Luis Filcer (Mexique) (gravures et dessins)
1959-06	1959-07	Gravures et lithos de maîtres français et canadiens: H.-G. Adam, P.V. Beaulieu, Braque, Buffet, Carzou, Cézanne, Clavé, Y. de Lucca, R. Dufy, A. Dumouchel, Ernst, L. Fini, J. Friedlander, É. Goerg, P. Gendron, H. Hartung, A. Kahane, Kandinsky, E. Landori, Le Corbusier, S. Lewis, D. Matte, Matisse, K. Minami, Miro, Picasso, R. Rosewarne, G. Singier, M. Vertes, O. Zadkine, Zao Wou-Ki [liste probablement incomplète]
1959-10-19	1959-10-31	Nancy Petry (« Petry Wargin »)
1959-11-16	1959-11-28	René Derouin (gouaches)
1959-12	1959-12	Les artistes de la galerie dont: Ted Biéler, R. Derouin, G. Rackus et N. Wrangel
1960-01-11	1960-01-23	George K. Rackus
1960-02	1960-03	Arist Gagnon (peintures et émaux)
1960-03-14	1960-03-26	Edmund Alleyn (48 gouaches, monotypes et dessins)
1960-04-04	1960-04-19	Marcella Maltais
1960-04	1960	Henri Mongrain
1960-05-02	1960-05-14	Monique Charbonneau (peintures)
1960-06	1960-06	Monique Voyer
1960-07	1960-08	Fermeture annuelle de la galerie
1960-09	1960-09	Gravures et lithos européennes et canadiennes
1960-09	1960-10	Leslie Schalk
1960-10-17	1960-10-29	Monique Voyer
1960-11-07	1961-11-19	Marie-Thérèse Krafft (Paris)
1960-11-28	1960-12-10	Patrick Morgan, Maud Cabot-Morgan (peintures) et Yvette Mercier-Gouin (émaux)
1961-01	1961-01	Dessins, collages, gravures, encres, gouaches et aquarelles : L. Bellefleur, P. Daglish, M. Ferron, Loranger (d'Ottawa), A. Dumouchel, Y. Gaucher, A. Jasmin, R. Lacroix, M. Maltais, G. Marion, J. McEwen, J. Reppen, etc.
1961-02-20	1961-03-04	Marcel Braitstein (sculptures, dessins, lithos)
1961-03	1961-03	Albert Dumouchel (peinture et gravures, 1958-1961 env.)
1961-03-27	1961-04-08	Normand Fillion (céramiques et émaux)
1961-04	1961-04	Colin Haworth
1961-04-24	1961-05-06	Yvonne Thomas (N.Y.) (peintures)
1961-05-15	1961-05-27	Romualdas Buhauskas

1961-06	1961-06	<p>Gravures et lithos de maîtres français et canadiens : H.-G. Adam, E. Alleyn, P.V. Beaulieu, L. Bellefleur, R. Bissière, Bonnard, M. Braitstein, F. Bujold, Carzou, César, Clavé, Cocteau, Cutler, Daumier, H. Desjardins, Dufy, A. Dumouchel, J. Faucher, M. Ferron, L. Feininger, M. Fiorini, J.-L. Forain, S.W. Hayter, Y. Gaucher, P. Gendron, R. Giguère, J. Hurtubise, A. Jasmin, Kandinsky, R. Lacroix, E. Landori, A. Lansky, F. Léger, S. Lewis, G. Marion, K. Minami, Miro, Picasso, R. Pichet, Renoir, J.-P. Riopelle, Rouault, H. Saxe, T.-A. Steinlen, Toulouse-Lautrec, B. Vanier, Zao Wou-Ki [liste probablement incomplète]</p>
---------	---------	---

Galeries gérées par Denyse Delrue		
Date de début d'exposition	Date de fin d'exposition	Artistes exposés
1957-09-18	1957-10-05	PV Beaulieu, L Bellefleur, P-É Borduas, J Dallaire, C Daudelin, J de Tonnancour, A Dumouchel, P Émond, P Ewen, Filion, R Giguère, AY Jackson, A Jasmin, D Juneau, A Kahane, F Leduc, J McEwen, JP Mousseau, A Pellan, JP Riopelle, G Tremblay
1957-10-07	1957-10-19	André Jasmin
1957-10-21	1957-11-02	Roland Giguère
1957-11-04	1957-11-16	Léon Bellefleur
1957-11-18	1957-11-30	Gérard Tremblay
1957-12-02	1957-12-07	Exposition de sérigraphies originales sous la direction de Jean-Pierre Beaudin. Sérigraphies de L Bellefleur, A Dumouchel, A Pellan, R Giguère, A Jasmin, P Ewen, M Raymond, G Tremblay, JP Mousseau
1957-12-09	1957-12-30	Exposition des Fêtes avec les artistes de la Galerie
1958-01-13	1958-01-25	images animées « Du cinéma d'animation au dessin sur pellicule de Norman McLaren »
1958-01-27	1958-02-09	Jean McEwen
1958-02-10	1958-02-22	Paterson Ewen
1958-02-24	1958-03-09	Jacques de Tonnancour
1958-03-10	1958-03-23	Marcelle Ferron
1958-04-14	1958-04-28	Alfred Pellan
1958-04	1958-04	Denis Juneau et Philippe Émond
1958-04-28	1958-05-11	Charles Daudelin
1958-05-12	1958-05-25	Roland Truchon, Jean-Antoine Demers
1958-05-26	1958-06-08	Tapisseries de Fernand Leduc
1958-06-09	1958-06-27	Groupe des artistes de la galerie: Ewen, McEwen, Bellefleur, Mousseau, Tremblay, Jasmin, de Tonnancour, Giguère, Ferron, Dumouchel
1958-06	1958-06-15	Lauréats du Salon de la Jeune Peinture: Barry Clark, Peter Daghish et Fernand Toupin
1958-08-05		Réouverture de la galerie : les peintres de la galerie
1958-09-15	1958-09-30	Groupe des exposants de l'année: Bellefleur, de Tonnancour, Dumouchel, Ferron, Giguère, Jasmin, Mousseau, Ewen, McEwen et Tremblay
1958-09-20	1958-10-15	Léon Bellefleur
1958-10-10	1958-10-26	Marcella Maltais, Armand Vaillancourt
1958-10-28	1958-11-09	Louis Jacque
1958-11-11	1958-11-25	Albert Dumouchel
1958-11-25	1958-12-07	Groupe de la galerie
1958-11-25	1958-12-09	Jean McEwen
1958-12	1958-12	Exposition des Fêtes
1959-01	1959-01	4 peintres grévistes de Radio-Canada: René Derouin, Guy Gaucher, Graeme Ross et Roland Truchon
1959-01-25	1959-02-01	Semaine de la Poésie Canadienne
1959-02-03	1959-02-15	Micheline Beauchemin

1959-02-17	1959-03-01	Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette « Orientation 59 »
1959-03-03	1959-03-15	Jean-Paul Mousseau
1959-03	1959-03-29	Jean-Paul Lemieux
1959-03-31	1959-04-05	Lauréats du Salon de la Jeune Peinture et Jeune Sculpture : Jean Bertrand, Laure Major, Marcelle Maltais, Armand Vaillancourt, Rita Letendre et Guido Molinari
1959-04-07	1959-04-19	F Soucy « Odulation sculpturale » et Goguen « Espace dynamique »
1959-04-21	1959-05-03	Gérard Tremblay
1959-05-05	1959-05-17	Jacques de Tonnancour
1959-05-19	1959-05-31	Jean-Paul Jérôme
1959-06-02	1959-06-14	Marcelle Ferron
1959-07	1959-07	Fermeture annuelle de la galerie
1959-08		Les peintres de la Galerie
1959-10-02	1959-10-10	Ouverture de la deuxième Galerie Denyse Delrue : L Bellefleur, M Bellerive, L Belzile, PÉ Borduas, B Côté, P de Ligny Boudreau, J de Tonnancour, A Dumouchel, P Ewen, M Ferron, H Fauteux-Massé, R Giguère, J Goguen, L Jacque, P Landsley, Leboeuf, JP Lemieux, R Letendre, L Major, M Maltais, J McEwen, S Meloche, G Molinari, JP Mousseau, A Pellan, C Picher, M Raymond, JP Riopelle, S Rivard, R Roussil, P Scribe, F Soucy, C Tousignant, F Toupin, G Tremblay, R Truchon, A Vaillancourt
1959-10-13	1959-10-24	Pierre de Ligny Boudreau
1959-10-20	1959-10-31	Fernand Toupin
1959-11-03	1959-11-14	Rita Letendre
1959-11-10	1959-11-21	Paterson Ewen et Armand Vaillancourt
1959-11-17	1959-11-28	Marcel Bellerive
1959-11-24	1959-12-05	Marcelle Ferron
1959-12	1959-12	Léon Bellefleur
1959-12-01	1959-12-12	Exposition des Fêtes (petits formats)
1959-12-09	1960-01-23	Exposition des Fêtes
1960-02-01	1960-02-13	Marcel Bellerive
1960-02-15	1960-02-27	Marcelle Ferron
1960-02-29	1960-03-12	Laure Major
1960-03	1960-03-26	Edmund Alleyn, avec performance de Suzanne Rivest sur musique concrète de François Morel
1960-03-28	1960-04-09	Léon Bellefleur
1960-04-11	1960-04-24	Suzanne Rivard
1960-04-13	1960-04-23	Jean-Paul Mousseau et François Soucy
1960-04-25	1960-05-07	« Hommage à Pellan »
1960-05-09	1960-05-22	Benoit Côté
1960-05-09	1960-05-21	Tobie Steinhouse
1960-06	1960-06	« Dynamisme 1960 » : Stephen Andrews, Andrew Hudson, Ray Mead, Toni Onley, Harold Town
1960-07-01	1960-08-15	Fermeture annuelle de la galerie
1960-08-15	1960-09-17	Les peintres de la galerie
1960-09-19	1960-10-01	Les lauréats du Salon de la Jeune Peinture et Jeune Sculpture 1960 : Gilbert Marion, Robert Venor, André Lavallée et Jean-Guy Mongeau

	1960-10-15	« Espace dynamique » : Guido Molinari, Claude Tousignant, Luigi Perciballi, Denis Juneau
1960-10-17	1960-11-05	Charles Gagnon
1960-11-07	1960-11-26	Denys Matte
1960-11-28	1960-12-17	Louis Jacque
1960-12	1960-12	Roland Truchon
1960-12	1961-01	Les peintres de la galerie : Alleyn, Bellefleur, Gagnon, Lemieux, Letendre, McEwen, Pellan, De Tonnancour, etc.
1961-01-30	1961-02-13	Pierre Gauvreau
1961-02	1961-02	Les lauréats du Guggenheim: Borduas, Riopelle, Bellefleur, Alleyn, Town
1961-02-20	1961-03-11	Lise Gervais
1961-03	1961-03	Marcel Barbeau
1961-04-10	1961-04-22	Lucien Morin
1961-04-24	1961-05-06	Jacques de Tonnancour
1961-05-08	1961-05-20	Suzanne Meloche
1961-05-22	1961-06-03	Claude Carrette
1961-05-29	1961-07-01	L'Association des Artistes non figuratifs de Montréal (AANFM)
1961-06-03	1961-06-20	« Dynamisme 1961 »
1961-10	1961-10	Charles Gagnon
1961-10-23	1961-11-11	Rita Letendre
1961-11-13	1961-12-02	Paterson Ewen
1961-12-04	1961-12-09	Lauréats du 4 ^e Salon de la Jeune Peinture et Jeune Sculpture 1961 : Marcel Braitstein, Lise Gervais, Jean McEwen
1961-12-18	1962-01-20	Peintres de la Galerie
1962-01-22	1962-02-03	Les potiers du Québec
1962-02-05	1962-02-24	Lise Gervais
1962-02-26	1962-03-17	Pierre Gauvreau
1962-03-19	1962-04-07	Ulysse Comtois
1962-04-09	1962-04-21	Marcel Barbeau
1962-04-24	1962-05-12	Marcel Cardinal
1962-04-04	1962-04-19	Ray Mead
1962-04		Henri Mongrain
1962-06-04	1962-06-23	Collection permanente de la Galerie
1962-07	1962-08	Fermeture annuelle de la galerie
1962-09	1962-09	Groupe de la galerie
1962-09-10	1962-09-22	Salon de la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture 1962
1962-10-08	1962-10-21	Gabriel Filion
1962-10-22	1962-11-04	Robert Blair
1962-11-05	1962-11-18	Paterson Ewen
	1962-11-25	Claude Tousignant
1962-11-19	1962-12-02	Jean Goguen
1962-12-15	1963-01-20	Peintres de la Galerie : Marcel Barbeau, Robert Blair, Marcel Cardinal, Paterson Ewen, Gabriel Filion, Pierre Gauvreau. Germain, Lise Gervais, Jean Goguen, Jacques Hurtubise, Denis Juneau, Laure Major, Pierre Renaud, Claude Tousignant, etc.

1963-01-21	1963-02-03	Lauréats du Salon de la Jeune Peinture et Jeune Sculpture / Exposition d'artistes de moins de trente ans : Michel Morin, Yvanoë Fortier, Claude Tousignant, Monique Pelletier, Pierre Marion, Roland Pichette, Mme Sonia Penner
1963-02-04	1963-02-17	Sculptures et gravures de Andrey Taylor
1963-02-18	1963-03-03	Paterson Ewen
1963-03-04	1963-03-17	Laure Major
1963-03-18	1963-03-31	Anne Kahane
1963-04-01	1963-04-15	Peintures de Lise Gervais
1963-04-15	1963-04-28	Jacques Hurtubise
1963-04-29	1963-05-12	Marcel Barbeau
1963-05-13	1963-05-26	Denis Juneau
1963-05-27	1963-06-09	Dessins de Klaus Spiecker
1963-06-10	1963-07	Peintres de la galerie

Galerie gérée par Estelle Hecht		
Date de début d'exposition	Date de fin d'exposition	Artistes exposés
1961	1961-02	Aquarelles, linogravures, pastels, gravures sur bois, dessins, estampes, gravures et lithographies de 28 artistes canadiens
En permanence (1961)		Maxwell Bates, Alistair Bell, Bruno Bobak, Molly Bobak, Marcel Braitstein, Rita Briansky, Peter Daglish, McCleary Drope, Yves Gaucher, Pierre Gendron, Sarah Gersovitz, Bruce Head, Estelle Hecht, Tom Hodgson, Jacques Hurtubise, Fran Jones, Anne Kahane, Ted Kramolc, Richard Lacroix, Eva Landori, Patrick Landsley, Stanley Lewis, Soeur Marie-Anastasie, Gilbert Marion, Denis Matte, Frank Mikuska, Guido Molinari, David Partridge, Roland Pichet, Joe Prezament, Gerald Roach, Robert Rosewarne, Henry Saxe, Gordon Smith, John Snow, Bob Steele, Roslyn Swartzman, Tony Tascona, Gwyneth Travers, Monique Voyer, Ernest Wilson et James Boyd
1961-04-13	1961-05-13	« Gravures canadiennes contemporaines » : une sélection de la collection permanente
1961-06-15	1961-07-08	« Canadians from coast to coast » : Bates, Bell, Bobak, Braitstein, Briansky, Coulter, Daglish, Drope, Gendron, Gersovitz, Head, Hodgson, Hooton, Jones, Kahane, Lacroix, Matte, Mikuska, Pichet, Rackus, Roach, Rosewarne, Silverberg, Smith, Snow, Steele, Swartzman, Tascona
1961-09-27	1961-10-14	Dessins de Molly Bobak
1961-10-18	1961-11-11	Dessins à l'encre de Bruce Head, Frank Mikuska, Tony Tascona
1961-11-15	1961-12-02	Lithographies de Maxwell Bates et John Snow
1962-05-05	1962-05-26	Boyd, Gendron, Gersovitz, Landori
1962-06-02	1962-06-30	Kahane, Lacroix, Roach et Hecht
Été 1962	Été 1962	Expositions de groupe des artistes de la Galerie
1962-09-22	1962	Lavis et collages par Tom Hodgson (Toronto), monotypes par Ted Kromolc (Toronto), linogravures par Fran Jones (Ottawa), gravures sur bois par Alistair Bell (Vancouver)
1962-10-06	1962-10-25	Exposition de groupe
1962-10-27	1962-11-15	Gravures d'artistes canadiens
1962-11-24	1962-12-28	Exposition de Noël
1963-01-09	1963-01-30	Exposition de groupe
1963	1963	Yehouda Chaki
1963-05-15	1963-06-08	James Boyd
1963-06-12	1963-06-29	Exposition de groupe
Été 1963	Été 1963	Artistes de la galerie
1963-09-07	1963-10-05	Exposition de groupe
1963-09-14	1963-10-05	Gravures de John K. Esler (Winnipeg), Ann Duff (Toronto), Molly et Bruno Bobak (Fredericton), Fran Jones (Ottawa), Bob Steele (Chilliwack, B.C.)
1963-10-09	1963-11-02	Helen Stagg, gravures
1963-11-06	1963-11-30	International Graphics
1963-12-04	1963-12-31	Exposition de groupe

APPENDICE B

HEURES D'OUVERTURE DES GALERIES

B.1 Heures d'ouverture des galeries 127

Dominion Gallery of Fine Art	
Date	Horaire
Décembre 1941	Unique information : Open evenings
1943	Du lundi au samedi : 10 h à 18 h
	Dimanche : 14 h à 18 h
1944	Du lundi au dimanche : 10 h à 18 h
West End Art Gallery	
Date	Horaire
Jusqu'en février 1950	Du lundi au dimanche : 9 h 30 à 18 h
Avril 1950 à décembre 1951	Du lundi au dimanche : 10 h à 18 h
Galerie Agnès Lefort	
Date	Horaire
Février 1951	Lundi, mercredi et vendredi : 10 h à 18 h et 20 h à 22 h
	Mardi, jeudi et samedi : 10 h à 18 h
	Dimanche : 15 h à 18 h
Novembre 1951	Lundi, mercredi et vendredi : 10 h à 18 h et 20 h à 22 h
	Mardi, jeudi, samedi et dimanche : 10 h à 18 h
Janvier à novembre 1952	Lundi, mercredi et vendredi : 10 h à 18 h et 20 h à 22 h
	Mardi, jeudi et samedi : 10 h à 18 h
	Dimanche : 15 h à 18 h
Octobre à décembre 1954	Lundi, mardi, jeudi et samedi : 10 h à 18 h
	Mercredi et vendredi : 10 h à 18 h et 20 h à 22 h
	Dimanche : 15 h à 18 h
1959 à mai 1960	Du lundi au samedi : 10 h à 17 h 30
	Dimanche : fermé

Tableau B.1 Heures d'ouverture des galeries tenues par Rose Millman, Agnès Lefort, Denyse Delrue et Estelle Hecht.

Première et deuxième Galerie Denyse Delrue	
Date	Horaire
1957-1958	Lundi, mardi, jeudi et vendredi : 11 h à 18 h
	Mercredi : 11 h à 18 h et 19 h 30 à 22 h 30
	Samedi : 10 h à 18 h
	Dimanche : fermé
1959	Lundi : fermé
	Mardi, jeudi et vendredi : 11 h à 17 h
	Mercredi : 11 h à 21 h
	Samedi : fermé
	Dimanche : 14 h à 17 h 30
1959	Lundi : fermé
	Mardi au vendredi : 10 h 30 à 17 h 30
	Samedi : 11 h à 17 h
	Dimanche : 14 h à 17 h
1960	Lundi au vendredi : 14 h à 16 h et 18 h à 22 h
	Samedi : 10 h 30 à 17 h 30
	Dimanche : fermé
Octobre 1961 à mai 1962	Lundi au vendredi : 12 h à 18 h et 20 h 30 à 22 h 30
	Samedi : 11 h à 18 h
	Dimanche : fermé
Juin 1962	Lundi au samedi : 12 h à 18 h
	Dimanche : fermé
Septembre 1962 à 1963	Lundi, mardi, jeudi, vendredi et samedi : 11 h à 18 h
	Mercredi : 11 h à 18 h et 20 h à 22 h 30
	Dimanche : 14 h à 18 h
Gallery 1640	
Date	Horaire
Printemps 1961	Lundi et dimanche : fermé
	Mardi, jeudi, vendredi et samedi : 14 h à 17 h 30
	Mercredi : 14 h à 17 h 30 et 20 h à 21 h 30
Juin et juillet 1961	Lundi et samedi : fermé
	Mardi, jeudi et vendredi : 13 h à 17 h 30
	Mercredi : 13 h à 17 h 30 et 20 h à 22 h 30
	Dimanche : 14 h à 18 h
1963	Lundi, mardi, jeudi, vendredi et samedi : 13 h à 17 h 30
	Mercredi : 13 h à 21 h
	Dimanche : fermé

APPENDICE C

PUBLICITÉS ET CARTONS D'INVITATION

C.1	Carton d'invitation pour l'exposition « Exhibition of Modern French and Other Important European Artists » à la Galerie Dominion, du 19 février au 4 mars 1944.....	130
C.2	Carton d'invitation pour l'exposition de la Société d'art contemporain à la Galerie Dominion, du 11 au 22 novembre 1944.....	131
C.3	Carton d'invitation pour l'exposition de Lillian Hingston à la Galerie West End, du 22 février au 4 mars 1950.....	132
C.4	Publicité pour la Galerie 1640 dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1961.....	133
C.5	Carton d'invitation pour l'exposition « Canadians from Coast to Coast » à la Galerie 1640, du 15 juin au 8 juillet 1961.....	133
C.6	Carton d'invitation pour l'exposition de Marcelle Ferron à la Galerie Denyse Delrue, du 10 au 23 mars 1958.....	134
C.7	Carton d'invitation pour l'exposition de Jacques de Tonnancour à la Galerie Denyse Delrue, du 24 février au 9 mars 1958.....	135
C.8	Carton d'invitation pour l'exposition de l'AANFM à la Galerie Denyse Delrue, du 29 mai au 1 ^{er} juillet 1961.....	135
C.9	Publicités de la Galerie Dominion et de la Galerie West End dans la revue <i>Canadian Art</i> , 1950.....	136
C.10	Publicité de la Galerie Agnès Lefort dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1960.....	137
C.11	Publicité de la Galerie Denyse Delrue dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1959.....	138
C.12	Publicité de la Galerie Denyse Delrue dans la revue <i>Vie des Arts</i> , 1960.....	138

RECENT PURCHASES
FROM THE DOMINION GALLERY
FOR PUBLIC GALLERIES INCLUDE:

<p>New York—Museum of Modern Art—W. W. KANDINSKY, "COMPOSITION NUMBER SEVEN".</p> <p>Montreal—Art Association—M. VLAMINCK, "RUEIL NEAR PARIS". L. van VALKENBORCH, "MEAT AND FISH MARKET IN ROTTERDAM IN 1594".</p> <p>Oratoire St-Joseph de Montréal — A. CARRACCI, "CHRIST IN THE HOUSE OF ST. JOSEPH". P. van SCHENDEL, "ST. JOSEPH AND THE VIRGIN".</p>	<p>McGill University of Montreal — W. M. THACKERAY, "CROSSING THE CHANNEL".</p> <p>Séminaire de Joliette — P. E. BORDUAS, "STILL LIFE". ERIC GOLDBERG, "GARDEN PARTY".</p> <p>Québec Museum—G. ROBERTS, "LAURENTIAN LANDSCAPE".</p> <p>Other sales include paintings by Cézanne, Courbet, Géricault, Renoir and Van Gogh.</p>	<p>EXHIBITION OF MODERN FRENCH AND OTHER IMPORTANT EUROPEAN ARTISTS</p>
---	---	--

The following exhibitions have recently been held at the Dominion Gallery:

<p>GOODRIDGE ROBERTS JACQUES DE TONNANCOUR LES SAGITTAIRES FERNAND LEGER PAUL EMILE BORDUAS</p>	<p>ERIC GOLDBERG CONTEMPORARY ARTS SOCIETY CHRISTMAS EXHIBITION WOMEN'S ART SOCIETY 50th YEAR JUBILEE EXHIBITION</p>	<p>OILS • WATERCOLOURS</p>
---	--	----------------------------

DESIGNED AND PRINTED BY CAMBRIDGE PRESS, MONTREAL

<p>BARLACH BECKMANN BONNARD BOSBOOM</p> <p>CHAGALL CHASSERIAU COUBINE</p> <p>DAUMIER DELACROIX DELAUNAY DERAIN DIX</p> <p>ENSOR</p> <p>FANTIN-LATOURE FEININGER</p> <p>GAVARNI GROSZ</p> <p>HECKEL HEEMSKERK HERBIN</p> <p>JAVLENSKY</p> <p>KOKOSCHKA KUBIN KANDINSKY KIRCHNER KISLING KLEE</p>	<p>LANSKOY LEGER LEHMBRUCK LE SIDANER LHOTE LAURENCIN</p> <p>MAILLOL MARC MUNCH</p> <p>NOLDE</p> <p>PASCIN PER KROHG PICASSO PECHSTEIN</p> <p>RIBOT</p> <p>RODIN</p> <p>SCHMIDT-ROTLUFF SIGNAC SINTENIS STUCKENBERG SEEHAUS</p> <p>TOULOUSE-LAUTREC</p> <p>UTRILLO</p> <p>VLAMINCK</p>	<p>10 A.M. TO 6 P.M., STARTING SATURDAY FEBRUARY 19th TO MARCH 4th, 1944</p> <p>DOMINION GALLERY</p> <p>1448 ST. CATHERINE STREET WEST • MONTREAL</p> <p>TELEPHONE HARBOUR 7471</p> <p>DRAWINGS • GRAPHICS • SCULPTURE</p>
---	--	--

Figure C.1 Carton d'invitation pour l'exposition « Exhibition of Modern French and Other Important European Artists » à la Galerie Dominion, du 19 février au 4 mars 1944.

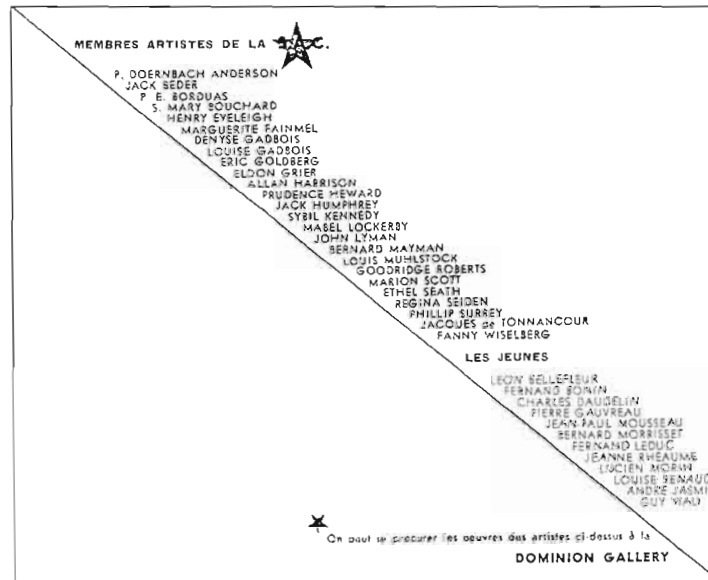
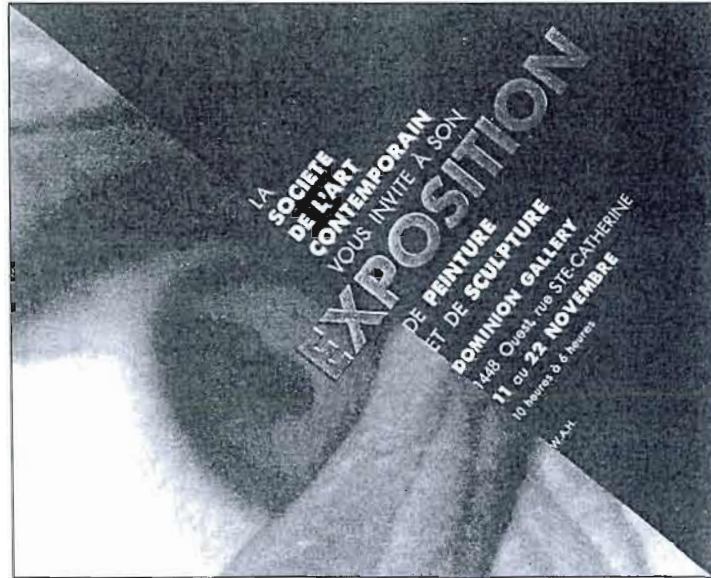



Figure C.2 Carton d'invitation pour l'exposition de la Société d'art contemporain à la Galerie Dominion, du 11 au 22 novembre 1944.

3 5095 00129041 9

Number	Number	Number	
33. The Old Mill-pond, Mt. Bruno	\$200.	46. Ferme St. Gabriel	\$75
34. Old House, Verdun	150	47. Mount Oxford	100
35. Church at St. Basile	150	48. Westmount Park	75.
36. April at St. Sauveur	150.	49. St. Sauveur	75
37. After the Big Storm	150	50. Roslyn Avenue	75
38. Old Jesuit College, Quebec	150.	51. Early Spring, Lasalle	100.
39. Farm-house, St. Sauveur	100.	52. Sunrise	50
40. The Ice Gows Down Lachine	150.	53. The Road to Beaver Lake	50
41. De Salaberry Hill, Quebec	150.	54. November Sunshine	50.
42. Kent Gate, Quebec	150.	55. Evening, Lake Memphramagog.	40.
43. Lake Memphramagog	100.	56. Summer Afternoon	40.
44. Thaw in December, Lasalle	100	57. The Road block, Roslyn Avenue	40.
45. Lake at Far-hills	100		

ALL IN
D
664
4
950



THE WEST END ART GALLERY
1012 SHELBURNE ST. WEST NEAR PEEL ST.

invites you to an exhibition
of paintings

by
LILLIAN HINGSTON

FEBRUARY 22ND to MARCH 4TH
9:30 AM to 5:30 PM

Lillian Hingston was born in Montreal and as a child took modelling and drawing lessons at Miss Mary Phillips' Drawing School. She studied at the Art Association under William Brymner for a number of years and then went to England to continue her studies in Art as well as to attend a finishing school.

As the wife of Dr. Donald A. Hingston and the busy mother of a growing family her interest in art never abated.

One is never in doubt as to the subject matter in Lillian Hingston's paintings. The trees in her landscapes look like trees and her flower paintings have the freshness and beauty of those in a garden.

Her work has been shown at the Royal Canadian Academy as well as at many other exhibitions.

LIST OF PAINTINGS ON EXHIBITION AND SALE

Number	Number	Number	
1. Mallow and Luppines	\$200.	17. Day Lilies	\$75.
2. Dahlias	200.	18. Petunias	75.
3. Tiger Lilies	200.	19. Sweet-heart Roses	75.
4. Tulips and Lilac	175.	20. Petunias in Window	75.
5. Bronze Chrysanthemums	175.	21. Hydrangea	75.
6. Yellow Mums	150	22. Lilac	45.
7. Flowers in Blue Chinese Vase	175.	23. Tulips	45.
8. Azaleas	150.	24. Narcissi	40.
9. Peonies	150	25. Magnolia Bush	50.
10. Spring Flowers	150.	26. Old Elm Tree	200.
11. Spring Flowers in Window	150.	27. Reflections — Westmount Park	200.
12. White Peonies and Iris	125.	28. Winter's End, Verdun	200.
13. Hollyhocks and Petunias	150.	29. Rain, Ice, Snow	175.
14. White Cladiola	125	30. Lachine Canal	175.
15. Cladiola in Copper Jug	125.	31. Trees in Early Spring, Lasalle	200.
16. Spring Flowers in Blue Vase	75.	32. Game of Marbles, Westmount	200.

Figure C.3 Carton d'invitation pour l'exposition de Lillian Hingston à la Galerie West End, du 22 février au 4 mars 1950.

G A L E R I E **1640** G R A V U R E C O N T E M P O R A I N E
 ouest, rue Sherbrooke — Suite 6 — WE. 2-2414
 DU MARDI AU SAMEDI, OUVERT DE 2.00 À 5.30 HRS — LE MERCREDI SOIR, DE 8.00 À 9.30 HRS

Imprimé au Canada par les soins de l'imprimerie Pierre Des Mézais, 275 est, rue Roy, Montréal

Figure C.4 Publicité pour la Galerie 1640 dans la revue *Vie des Arts*, no 22, printemps 1961, p. 51.

GALLERY **1640** contemporary graphics

<p>CANADIANS FROM COAST TO COAST</p> <p>Bates · Bell · Bobak · Boyd · Briansky · Braitstein · Coulter Daglish · Drope · Gendron · Gersovitz · Head · Hodgson · Hooton Jones · Kahane · Lacroix · Matte · Mikuska · Pichet · Rackus · Roach Rosewarne · Silverberg · Smith · Snow · Steele · Swartzman · Tascona</p>	<p>Exhibition of Drawings, Water Colours, Pastels, Etchings, Colour Linocuts, Woodcuts, Colour Lithographs, Monotypes, Serigraphs.</p> <p>JUNE 15 to JULY 8, 1961</p> <p>GALLERY HOURS: Tuesday to Saturday, 1.00 to 5.30 P.M. Wednesday Evenings, 8.00 to 10.30 P.M.</p> <p>1640 Sherbrooke St. W., Suite 6 WE. 2-2414</p>
--	--

Figure C.5 Carton d'invitation pour l'exposition « Canadians from Coast to Coast » à la Galerie 1640, du 15 juin au 8 juillet 1961.



Figure C.6 Carton d'invitation pour l'exposition de Marcelle Ferron à la Galerie Denyse Delrue, du 10 au 23 mars 1958.

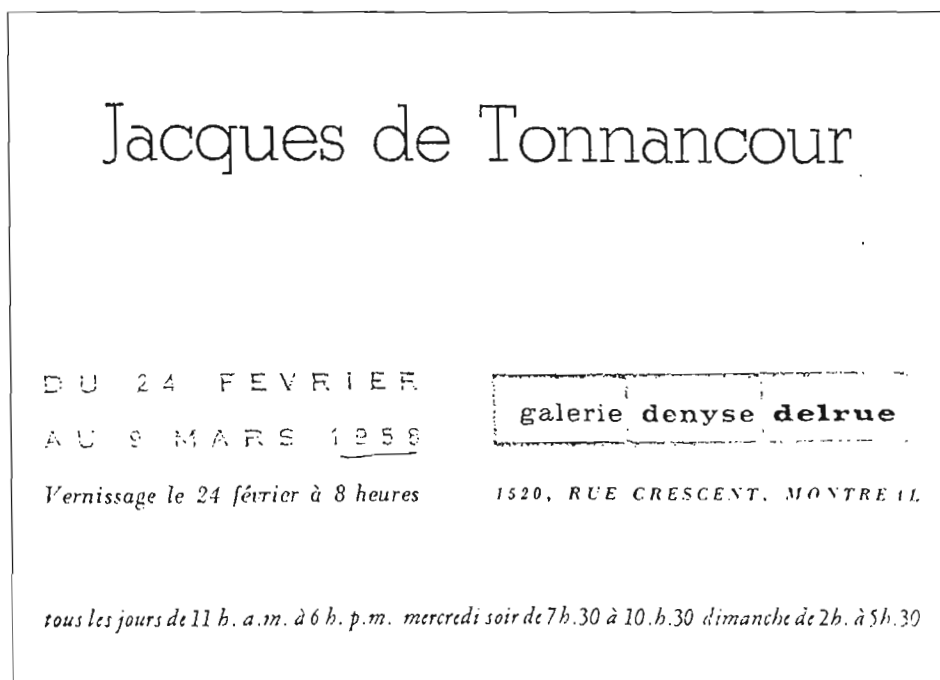


Figure C.7 Carton d'invitation pour l'exposition de Jacques de Tonnancour à la Galerie Denyse Delrue, du 24 février au 9 mars 1958.

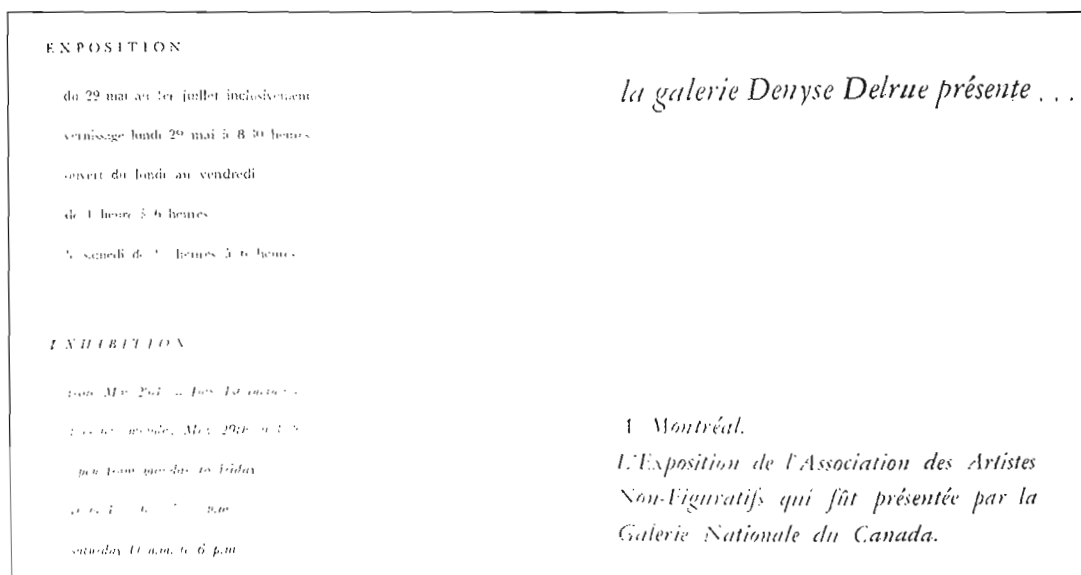


Figure C.8 Carton d'invitation pour l'exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal à la Galerie Denyse Delrue, du 29 mai au 1^{er} juillet 1961.

GALERIE AGNÈS LEFORT PEINTURE ET SCULPTURE MODERNES
1504 OUEST, RUE SHERBROOKE, MONTRÉAL WE. 2-8620

**ALLEYN, BELLEFLEUR, BERGERON, BOWLES, BRUSSET,
CHARBONNEAU, DEROUIN, DUMOUCHEL, GAGNON,
GENDRON, GERSOVITZ, LANDORI, MAYRS, PETRY,
RACKUS, VOYER, SCHLEEH, ETC.**

La Galerie sera fermée en juillet et en août.

Figure C.10 Publicité de la Galerie Agnès Lefort dans la revue *Vie des Arts*, no 19, été 1960, p. 46.

galerie denyse delrue	1520, rue Crescent, Montréal Téléphone: Avenue 8-1562
BELLEFLEUR, DE TONNANCOUR, DUMOUCHEL, EWEN, FERRON, GIGUÈRE, JASMIN, McEWEN, MOUSSEAU, TREMBLAY	Sculpture, céramique, émaux, Editions Erta. En exclusivité, sérigraphies originales de peintres canadiens. Une co-production des Editions Erta et des Ateliers J.-P. Beaudin.

Figure C.11 Publicité de la Galerie Denyse Delrue dans la revue *Vie des Arts*, no 14, printemps 1959, p. 34.



Figure C.12 Publicité de la Galerie Denyse Delrue dans la revue *Vie des Arts*, no 19, été 1960, p. 46.

RÉFÉRENCES

Ouvrages théoriques

- Becker, Howard S. 1988. *Les Mondes de l'art*. Trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion, 383 p.
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron. 1964. *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Coll. « Le sens commun ». Paris : Les Éditions de Minuit, 192 p.
- Moulin, Raymonde. 1967. *Le marché de la peinture en France*. Paris : les éditions de Minuit, 612 p.
- . 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 437 p.
- Rouget, Bernard et Dominique Sagot-Duvaurox. 1996. *Économie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*. Coll. « Champs Visuels ». Paris et Montréal : L'Harmattan, 305 p.

Articles et ouvrages généraux

- Antaki, Karen. 1988. *Les femmes artistes de Montréal des années 50*, (trad. de l'anglais par Monique Nadeau-Saumier), Montréal : Galerie d'art Concordia, 6 p.
- Arbour, Rose Marie. 1982. « Art et féminisme ». In Arbour, Rose Marie et al. 1982. *Art et féminisme*. Catalogue d'exposition. (Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars - 2 mai 1982). Québec : Ministère des affaires culturelles, p. 3-14.
- . 1994. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) ». En ligne. Coll. « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec à Chicoutimi, 34 p. <classiques.uqac.ca/.../arbour.../identification_avant_garde/identification_avant_garde.pdf>. Consulté le 17 septembre 2008.
- Ayre, Robert. 1947. « Montreal as an Art Centre ». *Canadian Art*, vol. 4, no 4 (été), p. 173.

- Barry, Francine. 1977. *Le travail de la femme au Québec : L'évolution de 1940 à 1970*. Coll. « Histoire des travailleurs québécois ». Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 80 p.
- Bernard, Jean-Paul, Paul-André Linteau et Jean-Claude Robert. 1976. « La structure professionnelle de Montréal en 1825 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*. En ligne. Vol. 30, no 3, p. 383-415. In Erudit <<http://id.erudit.org/iderudit/303546ar>>. Consulté le 18 septembre 2008.
- Boulanger, Rolland. 1952. « Les faits... musées et galeries ». *Arts et Pensée*, no 12 (novembre-décembre), p. 184-188.
- Bradbury, Bettina. 2000. « Molson, Anne ». In *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*. En ligne. <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id_nbr=6305&&PHPSESSID=ychzfqkvzape>. Consulté le 14 avril 2009.
- Brun, Josette. 2006. *Vie et mort du couple en Nouvelle-France. Québec et Louisbourg au XVIII^e siècle*. Coll. « Études d'histoire du Québec », no 19. Montréal et Kingston (Ont.) : McGill-Queen's University Press, 185 p.
- Carani, Marie. 1990. *L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique (1952-1959)*. Coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT ». Sillery : Septentrion, 282 p.
- Cardinal Villeneuve. 1940. « S.E. le Cardinal Villeneuve se prononce contre le vote des femmes aux élections provinciales. » *Le Devoir* (Montréal), 2 mars, p.1.
- Carrière, Gabrielle. 1942. *Comment gagner sa vie. Carrières féminines*. Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, 189 p.
- Chauvin, Jean. 1928. *Ateliers. Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*. Montréal : Éditions du Mercure, 266 p.
- Cliche, Marie-Aimée. 1995. « Les procès en séparation de corps dans la région de Montréal, 1795-1879 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol 49, no 1, p. 3-33.
- Code civil de la Province de Québec*, Lise Saintonge-Poitevin (coll.), 15^e ed., rev et mod. en conformité de la législation. Montréal : Wilson & Lafleur (limitée), 1963, 598 p.
- Code civil du Bas-Canada*. 1885. En force depuis le 1^{er} août 1866, tel qu'il a été amendé par le Parlement du Canada et la législature de Québec jusqu'au 1^{er} janvier 1885, par Edouard Lefebvre de Bellefeuille, avocat. Montréal : Beauchemin & Valois, 553 p.
- Collectif Clio. 1992. *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, éd. ent. rev. et mise à jour. Montréal : Le Jour, 646 p.

- Commission des droits civils de la femme. 1930. *Deuxième rapport des commissaires*. Québec : Commission des droits civils de la femme, 61 p.
- Conseil du statut de la femme. 2008. *La constante progression des femmes. Historique des droits des femmes, éd spéc. 35^e anniversaire*. Québec : Conseil du statut de la femme, 32 p.
- Couture, Francine. 1993a. « Le verre-écran de Marcelle Ferron, station de métro de Champ-de-Mars : la querelle des anciens et des modernes ». In Tardy, Descarries, Archambault, Kurtzman et Piché, 1993, p. 267-275.
- Couture, Francine (dir.). 1993b. *La reconnaissance de la modernité*. T. 1 de Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Montréal : VLB éditeur, 347 p.
- Cross, Suzanne. 1977. « La majorité oubliée : le rôle des femmes à Montréal au 19^e siècle ». In Lavigne et Pinard, 1977, p. 61-83.
- Descarries-Bélanger, Francine. 1980. *L'école rose – et les cols roses : la reproduction de la division sociale des sexes*. Coll. « Femmes ». Laval (Qué.) : Éditions coopératives A. Saint-Martin, 128 p.
- Dickson, Jennifer. 1997. « Observations on the Contemporary Prints in Canada, 1972-1997 ». *Sightlines: Printmaking and Image Culture : A Collection of Essays and Images*. Edmonton: University of Alberta Press, p. 114-128.
- La Direction. 1956. « Au lecteur ». *Vie des Arts*, no 1, p. 2-3.
- Doutreloux, Isabelle. 1990. « Entre les arts d'agrément et les arts professionnels : la formation artistique des filles aux Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, 1922-1960 ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 169 p.
- Dumont, Micheline et Louise Toupin. 2003. *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 752 p.
- Eaton Company, Montréal. 1947. *Canadian Women Painters/Femmes peintres canadiennes*. Catalogue d'exposition. (Montréal, Galerie du Centre Eaton, 22-30 mars 1947). Montréal, s.l., 4 p.
- Fabien, Henri. 1915. « Chronique d'art. Le salon du printemps. I. ». *Le Devoir* (Montréal), 10 avril, p. 1.
- Forster, Michael. 1951. « Young French Painters in Montreal ». *Canadian Art*, vol. 9, no 2, Noël, p. 60-67.

- Fortin, Andrée, 2005. *Passage de la modernité : Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004)*. Coll. « Sociologie contemporaine ». 2^e éd. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 445 p.
- Fortin, Nathalie. 2007. « La place des femmes dans la Société d'art contemporain : Montréal, 1939-1948 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 165 p.
- Frémont, Joseph. 1886. « Le divorce et la séparation de corps ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 191 p.
- Gagnon, Maurice. 1945. *Sur un état actuel de la peinture canadienne*. Montréal : Société des Éditions Pascal, 158 p.
- Gale, Peggy (ed.). 2004. « Paterson Ewen ». Chap. in *Artists Talk: 1969-1977*. Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 334-353.
- Galerie Parizeau, Montréal. 1945. *Exposition de la jeune peinture canadienne*. Catalogue d'exposition. (Montréal, Galerie Parizeau, 14-28 avril 1945). Montréal : Galerie Parizeau, 1 p.
- Gaudet, Bérangère. 1971. *Étude sur certains aspects du droit familial au Canada*. Ottawa : Information Canada, 380 p.
- Gérin-Lajoie, Marie. 1929. *La Femme et le Code Civil*. s.l., 23 p.
- Germain, Georges-Hébert. 2007. *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 270 p.
- Herstatt, Claudia. 2008. *Women Gallerists in the 20th and the 21st Centuries*. Ostfilder (Allemagne): Hatje Cantz, 208 p.
- « Incident à l'École des beaux-arts ». 1945. *La Presse* (Montréal), 14 juin, p. 19.
- Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarislowsky. 2008. « Chronologie. Les années automatistes – 1943 ». In Paul-Émile Borduas. *Catalogue raisonné*. En ligne. <<http://www.borduas.concordia.ca/chronologie/automatiste/1943.php>>. Consulté le 8 mai 2010.
- Jarvis, Allan. 1962. « The Arts. The Visual Arts ». *Canadian Art*, no 81 (septembre-octobre), p. 356-357.
- Jasmin, Claude. 1962a. « Parlons galeries d'art », *La Presse* (Montréal), cahier Cinéma, beaux-arts, littérature, radio-télévision, théâtre, musique, 11 août, p. 5.

- Lamonde, Yvan et Esther Trépanier. 2007. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : Les Éditions de l'Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 320 p.
- Lavigne, Marie et Jennifer Stoddart. 1977. « Les travailleuses montréalaises entre les deux guerres ». *Labour/Le travailleur*, no 2, p. 170-183.
- Lavigne, Marie et Yolande Pinard. 1977. *Les femmes dans la société québécoise. Aspects historiques*, éd. corr. Montréal : Éditions du Boréal Express, 215 p.
- Lebel, Bertrand. 1970. « Sélection et carrière des artistes plastiques au Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 325 p.
- Linteau, Paul-André. 2000. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, 2^e éd. augmentée. Montréal : Boréal, 627 p.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert, et François Ricard. 1989. *Le Québec depuis 1930*. T. 2 de *Histoire du Québec contemporain*, nouv. éd. rév., Montréal : Boréal, 834 p.
- Loranger, Louis J. 1899. « De l'incapacité légale de la femme mariée ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 138 p.
- Michaud, Ginette et Élisabeth Nardout-Lafarge (comp.). 2004. *Constructions de la modernité au Québec : Actes du colloque international* (Montréal, 6-8 novembre 2003). Outremont (Qué.) : Lanctôt, 380 p.
- Millet, Robert. 1964. *Les droits de la femme*. Tome 1 de 2. Montréal : Distributions Éclair Limitée, 144 p.
- Ministère de la Justice du Canada. 2009. « Dates importantes de l'histoire du droit civil du Québec ». In *Ministère de la Justice du Canada*. En ligne. <<http://www.justice.gc.ca/fra/pi/gci-icg/hist/index.html>>. Consulté le 9 octobre 2009.
- Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). 2007. *Guide Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : MBAM, 342 p.
- « National Council Biennial News ». 1948. *The Jewish Western Bulletin* (Vancouver), 6 mai, p. 6.
- Naubert-Riser, Constance. 1990. « Marginality as a Political Stance : The Canadian Painter Jean Mc Ewen ». In Serge Guilbaut (éd.) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge: MIT Press, p. 113-129.
- Ostiguy, Jean-René. 1982. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*. Ottawa : Galerie nationale du Canada, 168 p.

- Pellan, Alfred. 1945. « Réponse de M. Pellan ». *Le Jour* (Montréal), 23 juin, p. 4.
- Pepall, Rosalind. 2004. « Jeannette Meunier Biéler ». *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 25, p. 126-145.
- Québec. 1849. Lois et règlements. « Loi sur les déclarations des compagnies et sociétés », *Lois refondues du Québec*, chapitre D-1, section 1.1 (loi caduque depuis 1994).
- Rainville, Paul (conservateur) et Musée de la Province de Québec, Québec. 1947. *Femina*. Catalogue d'exposition. (Québec, Musée de la Province de Québec, 10 février - 16 mars 1947). Québec : Musée de la Province de Québec, 16 p.
- Robert, Guy. 1978. *La peinture au Québec depuis ses origines*. Sainte-Adèle : Iconia, 221 p.
- Sicotte, Hélène. 1995. « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal : les années cinquante, lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961 ». *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, no 2, p. 40-76.
- Sineau, Mariette et Évelyne Tardy. 1993. *Droits des femmes en France et au Québec, 1940-1990 : éléments pour une histoire comparée*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 153 p.
- Société Radio-Canada. 2008. « Carrefour (télévision) ». In *Archives de Radio-Canada*. En ligne. <<http://archives.radio-canada.ca/emissions/2313-11513/page/1/>>. Consulté le 20 novembre 2008.
- Strong-Boag, Veronica. 1994. *Les femmes au Canada pendant l'entre-deux-guerres*. Trad. de l'anglais par Edwidge Munn. Coll. « Brochure historique », no 53. Ottawa : La société historique du Canada, 45 p.
- Tardy, Évelyne, Francine Descarries, Lorraine Archambault, Lyne Kurtzman et Lucie Piché (comp.). 1993. *Les bâtisseuses de la Cité : Actes du 60^e colloque de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, Section d'études féministes* (Montréal, 12-14 mai 1992). Montréal : Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, 407 p.
- Tremblay, Katia. 1993. « Accession des femmes à l'enseignement supérieur et origines d'une pratique architecturale féminine ». In Tardy, Descarries, Archambault, Kurtzman et Piché, 1993, p. 173-191.
- Tremblay, Lucien. 1946. *Les biens réservés de la femme mariée*. Montréal : Wilson & Lafleur, 214 p.
- Trépanier, Esther. 1987. *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945/Jewish painters and modernity, Montreal : 1930-1945*. Montréal : Centre Saidye-Bronfman, 6 octobre au 5 novembre 1987, catalogue d'exposition, 181 p.

- . 1993. « Les femmes “ peintres de la cité ” ». In Tardy, Descarries, Archambault, Kurtzman et Piché, 1993, p. 259-266.
- . 1997. « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 ». *The Journal of Canadian Art History*. En ligne. Vol. 18 no 1, p. 68-83. In Art Full Text <<http://vnweb.hwwilsonweb.com>>.
- . 1998. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*. Coll. « Essais critiques ». Québec : Éditions Nota bene, 395 p.
- Viau, Guy. 1964. *La Peinture moderne au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 93 p.

Articles et études sur Rose Millman et ses galeries

- Aquin, Stéphane. 1992. « Chasse-galeries. À l'ouest, du nouveau ». *Voir*, vol. 6 no 48, 29 octobre au 4 novembre, p. 25.
- Conlogue, Ray. 1992. « A Witness of a Turbulent Time ART : The Dominion Gallery Celebrates 50 years of Promoting many of Quebec's Best-Known Artists ». *The Globe and Mail* (Toronto), 2 juillet, p. C-3.
- « Dominion Gallery of Fine Art Opens ». 1941. *The Gazette* (Montréal), 13 décembre, p. 14.
- Duncan, Ann. 1992. « Gallery Dominion has reason to celebrate ». *The Gazette* (Montréal), 22 août, p. J5.
- Eber, Dorothy. 1966. « Max Stern Has Grown Rich Making Canadian Painting Richer, as Head of the House that Art Built ». *Maclean's* (Toronto), 5 février, p. 20-25.
- Gagnon, François-Marc et al. 2004. *Max Stern : marchand et mécène à Montréal*. Catalogue d'exposition. (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1^{er} septembre 2004 - 2 janvier 2005 et Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 1^{er} septembre - 9 octobre 2004). Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal et Galerie Leonard & Bina Ellen, 92 p.
- Kozinska, Dorota. 1996. « International Outlook Is Key to Gallery's Success Quest for Art: Gallerie Dominion » (Final edition). *The Gazette* (Montréal), 31 août, p. 16.
- « Montreal Obituaries ». 1962. *The Canadian Jewish News* (Toronto et Montréal), 9 novembre, p. 10.
- Musée des beaux-arts du Canada (MBAC). 2003. *Dr Max Stern And the Dominion Gallery. A Selection from the Archives*. Ottawa : National Gallery of Canada, n.p.

Pageot, Édith-Anne. 2004. « L'art vivant et son marchand ». In Gagnon et al., 2004, p. 15-33.

———. 2008. « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956 ». *Globe, revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, no 2, p. 185-203.

Publicité de la Dominion Gallery of Fine Art. 1941. *The Gazette* (Montréal), 13 décembre, p. 14.

Raphael, Shirley. 1971. « Women in Art ». *The Gazette* (Montréal), 12 juin, p. 49.

Seligson, Lou. 1972. « Max Stern : Big Gun in the World of Art ». *The Montreal Star* (Montréal), 3 novembre, p. 5.

Articles et études sur Agnès Lefort et sa galerie

Armstrong, Julian. 1960. « Curator Looks For Winners ». *The Gazette* (Montréal), 27 juillet, p. 8.

Gagnon, Claude-Lyse. 1960. « Au hasard de l'aventure féminine : Quand un peintre décide de lancer les autres... ». *La Patrie du dimanche* (Montréal), 9 octobre, p. 104.

Gagnon, Marcel. 1948. « La femme-peintre Agnès Lefort est bien loin de croire à l'automatisme ». *Le Canada* (Montréal), 28 octobre, p. 3.

Gauvreau, Claude. 1948. « Ce que nous dit le lecteur... de Mme Lefort et d'André Lhote ». *Le Canada* (Montréal), lettre à l'éditeur, 8 novembre, p. 4.

Gladu, Paul. 1954. « Les faits... musées et galeries ». *Arts et Pensée*, no 17 (mai-juin), p. 156.

Haworth, Colin. 1964. « Agnès Lefort Opened the Door to Let in Movement ». *Canadian Art*, vol. 21, mai, p. 124-126.

Jasmin, Judith (anim.). 1954. « L'art vivant de Paul-Émile Borduas ». *Carrefour*. Émission radiophonique en ligne. Montréal : Radio-Canada, 13 octobre, 13 min 43 s. <http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/14434/>. Consulté le 12 mars 2009.

Lefort, Agnès. 1951. « Réflexions d'un marchand de tableaux ». *La nouvelle revue canadienne*, vol. 1, no 3 (juin-juillet), p. 75-78.

———. 1952. « Rétrospective ». *La nouvelle revue canadienne*, vol. 2, no 2 (juin-juillet), p. 137-141.

- Lorrain, Roland. 1955. « Agnès Lefort. Peintresse – Animatrice d'avant garde ». *Le Devoir du dimanche. Supplément pour la famille* (Montréal), 24 septembre, p. 3; 12-13.
- « Marcelle Ferron à Paris ». 1957. *Carrefour*. Émission télévisuelle en ligne. Montréal : Radio-Canada, 11 avril, 6 min. <http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9159/>. Consulté le 9 mars 2009.
- Morrow, Marjorie. 1953. « Distaff Artist Opens New Gallery ». *The Montreal Herald* (Montréal), 30 juin, p. 12.
- Montbizon, Rea. 1964. « A Visit with Agnes Lefort ». *The Gazette* (Montréal), 19 septembre, p. 26.
- « Montreal Honours Leonardo da Vinci ». 1952. *Canadian Art*, vol. 9 no 4 (été), p. 159.
- Oligny, Odette. 1961. « Pour Agnès Lefort, le peintre doit être avant tout un créateur ». *La Patrie du dimanche* (Montréal), 19 mars, p. 2.
- Ostiguy, Jean-René. 1953. « Formes et couleurs : La nouvelle galerie Agnès Lefort ». *Le Devoir* (Montréal), 26 juin, p. 6.
- Riopelle, Jean-Paul. 1948. « Ce que nous dit le lecteur... en marge des propos de l'artiste Agnès Lefort ». *Le Canada* (Montréal), lettre à l'éditeur, 5 novembre, p. 4.
- Sarrazin, Jean. 1961. « La confiance des artistes reste le meilleur souvenir d'Agnès Lefort ». *Le Nouveau Journal* (Montréal), 23 septembre, p. 26.
- Sicotte, Hélène. 1996. *La Galerie Agnès Lefort : les années fondatrices : 1950-1961*. Montréal : H. Sicotte, 66 p.
- Sicotte, Hélène (commissaire) et Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal. 1996. *La galerie Agnès Lefort : Montréal 1950-1961. The Agnès Lefort Gallery: Montreal 1950-1961*. Catalogue d'exposition. (Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 23 avril - 1^{er} juin 1996). Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 12 p.
- Vaillancourt, Madeleine. 1958. « Agnès Lefort voudrait avoir encore le temps de peindre ». *Photo-journal* (Montréal), 4 au 11 octobre 1958, p. 40.

Articles et études sur Denyse Delrue et ses galeries

- Canada, Georges-Phillias Vanier (gouverneur general). 1960. « Loi pour faire droit à Georges Delrue ». In *Lois du Parlement du Canada*, vol. 2. Ottawa : Imprimeur de la Reine, p. 118.

- Chicoine, René. 1958. « Formes et couleurs. La métamorphose d'un peintre », *Le Devoir* (Montréal), 22 novembre, p. 10.
- Gladu, Paul. 1957. « La galerie Denyse Delrue. Un nouveau temple pour nos artistes », *Le Petit Journal* (Montréal), 22 septembre, p. 77.
- Hénault, Gilles. 1959. « Chez Denyse Delrue : Exposition d'ouverture », *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} octobre, p. 11.
- Jasmin, Claude. 1962b. « Filion : le plus jeune de nos aînés ». *La Presse* (Montréal), cahier Cinéma, beaux-arts, littérature, radio-télévision, théâtre, musique, 20 octobre, p. 23.
- Maitre, Manuel. 1968. « Le métier des galeries d'art gaspillé par des amateurs ». *La Patrie* (Montréal), 10 novembre, p. 49.
- Marcotte, Julie. 2000. « Les galeries Denyse Delrue (1957-1984) ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 170 p.
- Pierre, Michel. 1957. « Coup de pouce ou jour de fête ? Une nouvelle galerie : Denise [sic] Delrue ». *Le Devoir* (Montréal), 24 octobre, p. 7.
- « Projets des artistes non figuratif [sic] ». 1958. *Le Devoir* (Montréal), 20 novembre, p. 7.
- « Rita Letendre à la Galerie Delrue ». 1961. *La Presse* (Montréal), cahier Cinéma, beaux-arts, littérature, radio-télévision, théâtre, musique, 28 octobre, p. 7.
- Robillard, Yves. 1985. « L'histoire des galeries Denyse Delrue ». *Cahiers des arts visuels au Québec*, no 27 (automne). Montréal : Éditions Cahiers, p. 3-15.
- Sabbath, Lawrence. 1963. « Marcel Barbeau at the Galerie Denyse Delrue, Montreal ». *Canadian Art*, no 86 (July-August 1963), p. 266.
- Sarrazin, Jean. 1959. « La nouvelle galerie Denyse Delrue ouvre ses portes », *La Presse* (Montréal), 10 octobre, p. 56.
- Tisseyre, Michelle. 1958. « Confidemment. Michelle Tisseyre ». *La Revue moderne* (Montréal), vol. 40, no 7 (novembre), p. 8-9, 13.

Articles et études sur Estelle Hecht et ses galeries

- Bates, Pat Martin. 1971. « Often the Silent Face ». *Arts Canada*, special issue no 162-163, p. 144.
- Capper, Ann. 1969. « Keeping the Faith in Graphics ». *The Gazette* (Montréal), 11 octobre, p. 47.

- « Deaths ». 1962. *The Canadian Jewish Review. The Canadian English Jewish Weekly* (Gardenvale [Qué.]), 23 février, p. 3.
- F., J. 1971. « She Was an Art Pioneer in the City ». *The Gazette* (Montréal), 13 novembre, p. 51.
- « Montreal Meetings ». 1947. *The Canadian Jewish Review. The Canadian English Jewish Weekly* (Gardenvale [Qué.]), 30 mai, p. 4.
- « Social Notes – Montréal ». 1945. *The Canadian Jewish Review* (Gardenvale [Qué.]), 14 décembre, p. 3.
- « Social Notes – Montreal ». 1949. *The Canadian Jewish Review* (Gardenvale [Qué.]), 19 août, p. 3.
- Tisseyre, Michelle. 1966. « Le billet de Michelle Tisseyre : L'estampe à la Galerie 1640 ». *Photo-Journal* (Montréal), semaine du 9 février, p. 76.

Documents d'archives

- Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ). 1849-1993. Centre d'archives de Montréal, Fonds de la Cour supérieure, Greffe de Montréal, raisons sociales, TP11, S2, SS20, SSS48.
- . 1850-1974. Centre d'archives de Montréal, Fonds de la Cour supérieure, Greffe de Montréal, matières civiles en général, plunitifs, TP11, S2, SS2, SSS7.
- Cause de séparation de corps entre Georges Delrue et Denyse Lavallée. 1959. 1 p. Voir BANQ, 1850-1974.
- Delrue, Denyse. 1979a. Entrevue réalisée par Diane Paquin le 29 mai. Retranscription des faces 1 et 2, 9 pages. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).
- . 1979b. Entrevue réalisée par Diane Paquin le 5 juin. Retranscription de la bobine 3, face 1, 10 p. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).
- . 1979c. Entrevue réalisée par Diane Paquin le 7 juin. Retranscription de la bobine 3, face 2, p. 11-21. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).
- Delrue, Denyse et Raymond Poulin. 1979a. Entrevue réalisée par Yves Robillard le 10 avril. Retranscription des cassettes 1 et 2, 18 p. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).
- . 1979b. Entrevue réalisée par Yves Robillard le 10 avril. Retranscription de la bobine 3, 13 p. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).

- Desrameaux, Réjane. 1956. « L'un des plus beaux succès artistiques canadiens-français. Agnès Lefort. Une femme artiste-peintre qui a amené toute une clientèle à l'amour de l'art », source non identifiée, 9 juin, 1 p. (archives familiales). Voir UQAM, s.d. b.
- Dossier Denyse Delrue. S.d. a. Informations de base sur Denyse Delrue, 3 p. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).
- Dossier Denyse Delrue. S.d. b. Document manuscrit sans titre, 14 p. Voir UQAM, s.d. c., chemise 1/13 (Entrevues).
- Galerie Agnès Lefort. 1950. Déclaration de constitution #443, vol. 80-P.S., 1 p. Voir BANQ, 1849-1993.
- Galerie Denyse Delrue. 1957. Déclaration de constitution #632, vol. 108-P.S., 1 p. Voir BANQ, 1849-1993.
- Galerie (Denyse) Delrue. 1961a. Déclaration de dissolution #272, vol. 125-P.S., 1 p. Voir BANQ, 1849-1993.
- Galerie (Denyse) Delrue. 1961b. Déclaration de constitution #272, vol. 23-C.F.S., 1 p. Voir BANQ, 1849-1993.
- Gallery 1640. 1961. Déclaration de constitution #8, vol. 25-P.S., 1 p. Voir BANQ, 1849-1993.
- Gendron et Gauthier. 1951. Lettre des avocats Gendron et Gauthier à l'intention d'Agnès Lefort pour l'affaire Roussil, 16 mai, 1 p. Voir UQAM, s.d. b.
- Lefort, Agnès. 1955. « La Galerie Agnès Lefort ». Texte non publié. Montréal, juillet, 2 p. Voir UQAM, s.d. b.
- Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). S.d. Bibliothèque, Dossier documentaire « Agnès Lefort ». Formulaire produit par le MBAC intitulé « Information form for the purpose of making a record of artists and their work » complété par Agnès Lefort, 1 p.
- Musée des beaux-arts du Canada (MBAC). 1958. Bibliothèque du Musée, Dossier documentaire « Estelle Hecht », DOC/CLWt . Formulaire produit par le MBAC intitulé « Formule de renseignements dans le but de faire un relevé des artistes et de leur travail » complété par Estelle Hecht, 1 p.
- Université du Québec à Montréal (UQAM). S.d. a. Bibliothèque des arts, Collections spéciales, dossier documentaire « Galerie Dominion », 101 G154d.
- . S.d. b. Bibliothèque des arts, Collections spéciales, dossier documentaire « Galerie Agnès Lefort », 101 G154a.

- . S.d. c. Bibliothèque des arts, Collections spéciales, dossier documentaire « Galerie Denyse Delrue », 101 G154dd, 13 chemises.
- . S.d. d. Bibliothèque des arts, Collections spéciales, dossier documentaire « Galerie 1640 », 101 G154m.
- . 1910-1985. Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives de la revue *Vie des Arts*, 49 P.
- . 1922-1972. Service des archives et de gestion des documents, Fonds de l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM), 5P.