

ETC



## Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980

Yves Robillard

Number 12, Fall 1990

Point tournant

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36214ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

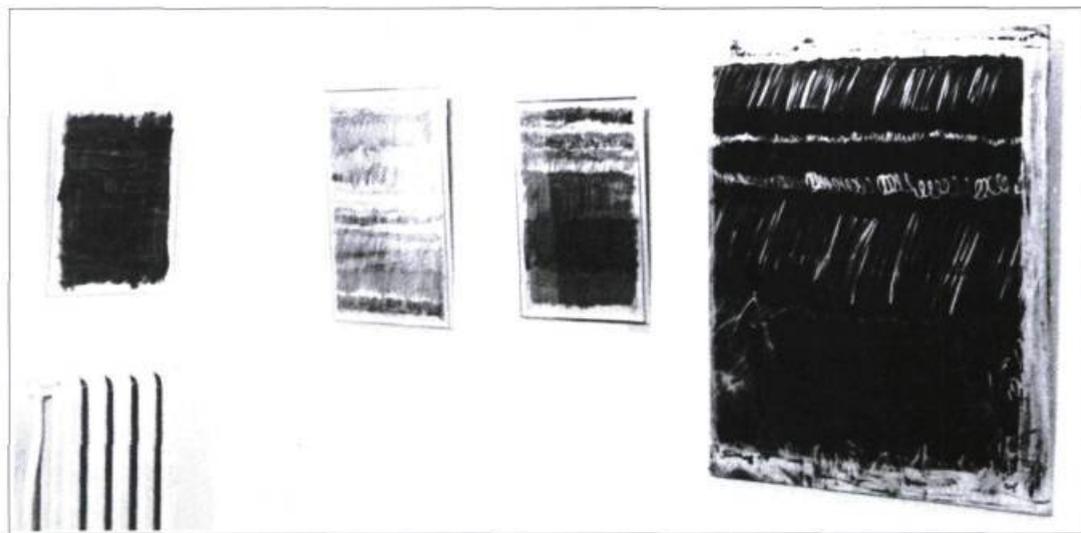
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Robillard, Y. (1990). Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980. *ETC*, (12), 10–14.

## Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980



Galerie Curzi, 1975, première exposition, Duhamel, Grenier, Chantal, Robert. Photo : Jocelyne Lemieux

**D**ans un Québec souverain, comment serait considéré l'art québécois ? Nicole Tremblay, dans un mémoire de maîtrise déposé en 83, concluait en disant que le milieu montréalais ne semblait «pouvoir faire vivre plus d'une dizaine de galeries»<sup>1</sup>. Une étude que j'ai faite en 84 pour le ministère des Affaires culturelles, démontrait que le marché de l'art contemporain au Québec concernait uniquement entre 1 500 et 3 000 amateurs<sup>2</sup>. L'exportation ? Les marchés étrangers ? Cela a été essayé et de façon générale, je n'y crois pas à moins d'avoir à l'étranger des galeristes québécois. Il faut l'aide gouvernementale, mais de quelle façon ?

J'ai à parler de l'art d'avant-garde de 1940-1980 et principalement des galeries qui l'ont défendu. Raymonde Moulin écrivait en 86 que nous assistions en ce qui concerne l'avant-garde «à la fermeture d'une parenthèse historique analogue à celle de l'art pour l'art»<sup>3</sup>! Elle voulait dire qu'il n'y a plus d'avant-garde aujourd'hui, qu'il n'y a que la mode, et qu'on fabrique maintenant les artistes comme les vedettes *rock*. On a d'ailleurs remplacé le terme d'art d'avant-garde par celui d'«art international». Et j'ai démontré que c'était là une fourberie, car il s'agit en fait d'un club très fermé d'une quarantaine de décideurs américains avec quelques exceptions, certains Allemands et Italiens, à cause de Kassel et de Venise<sup>4</sup>.

Ce problème nous concerne parce qu'Ottawa s'est branché sur New York dès 1966, et que tout ce qui ne ressemble pas à ce qui s'y passe est rejeté par les jurys. Et que les artistes québécois changent leur style

pour avoir des sous. Ce problème nous concerne doublement parce qu'Ottawa doit s'occuper par définition de toutes les provinces et que le Québec dans cela n'est qu'une province parmi d'autres. L'échec du Lac Meech en est une preuve!

Je préfère employer le terme de «nouvelle expression» au lieu d'avant-garde. Il faut souligner que la nouvelle expression est toujours faite par des jeunes entre 20 et 30 ans. En général, dans les autres pays, les artistes vieillissent avec leurs collectionneurs, mais ici, comme il y a très peu de collectionneurs, vieillir pour un artiste veut souvent dire se voir reléguer aux oubliettes, à moins de se faire un marché uniquement institutionnel comme l'a voulu Molinari, au détriment de toute recherche d'une politique saine.

### À bas l'académisme

Le nationalisme en art plastique a toujours été suspect ici parce qu'avec Clarence Gagnon, il ressemblait à de l'académisme. En réalité, Clarence Gagnon était un bon peintre paysagiste, c'est plutôt sa haine du modernisme qui l'a fait juger sévèrement. Le véritable académiste, c'était le Français Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal. Et c'est pour lutter contre eux que John Lyman à 53 ans, en 1939, fonda la CAS (Contemporary Art Society). Pellan avait 36 ans, Roberts 36, Borduas 34. Ce n'est donc pas un mouvement de jeunes. Mais rapidement les jeunes de moins de 30 ans réclamèrent leur part dans les salons de la CAS. Maurice Gagnon, en 43, leur organisa une exposition et les baptisa «Sagittaires». Mais Borduas se querella avec

Pellan et cela eût pour effet de scinder les Sagittaires en deux groupes, qui, en 48, s'affrontèrent avec chacun un manifeste, le groupe Prisme d'Yeux (Pellan, de Tonancourt, Dumouchel, Bellefleur, etc.), et les automatistes (Borduas, Leduc, Gauvreau, Barbeau, Riopelle, etc.).

La Dominion Gallery accueillit les expos de la CAS en 43, 44 et 46. Maurice Gagnon y organisa en 43 l'exposition des Sagittaires et des solos de Borduas et Roberts. Archambault en 46 aura droit à un duo avec Sybil Kennedy. La galerie Lucien Parizeau «Au diable vert» (44-46) exposera les œuvres de plusieurs élèves de Pellan : Mimi Parent, Jean Benoit, Denyse Lavallée-Delrue, Andrée Beaulieu-Greene, etc. Mais c'est principalement dans les collèges classiques et chez eux que les artistes exposaient durant cette époque. Guy Viau organisa plusieurs de ces expos-colloques dans les collèges, au Séminaire de Joliette, Externat classique Sainte-Croix, Collège de Valleyfield, Hall d'honneur de l'Université de Montréal, Collège Sainte-Thérèse, etc.

### Place Publique

Le lancement des deux manifestes de 48 eût lieu à la librairie Henri Tranquille qui de 48 à 54 devint l'endroit important de Montréal pour les jeunes. Mousseau fut commis-libraire chez Tranquille de 49 à 51 et c'est lui et Jean-Jules Richard qui organisèrent les expos. Cela dura 10 ans à raison d'une expo par mois et Tranquille considère avoir présenté plus de 3 000 peintures et sculptures. La présentation du manifeste *Prisme d'Yeux* eut lieu en même temps qu'une expo du groupe. Quand ce fût au tour des automatistes, comme il y avait déjà un artiste qui exposait, les automatistes se contentèrent de présenter leur manifeste. En 49, Ferron, Mousseau, et Roussil y tiennent des expositions solos. Roussil y exposera en 50, 51 et 52. En 53, Picher et Allyn présentent «12 peintres de Québec». Et en 54, dans les salons collectifs, émerge le mouvement des plasticiens de 55.

La revue *Place Publique* est fondée à la librairie Tranquille en 51. C'est aussi en 51 qu'est fondée la revue *Cité libre*. Roussil organisera en face de chez Tranquille, en mai 53, le premier salon libre d'art contemporain «Place des Artistes». De l'été 53 à la fin de décembre 54, il animera son atelier collectif-université populaire «Place des Arts» en face du Gesù, pendant que Vaillancourt sculpte son orme sur la rue Durocher de 54 à 56. Ce désir des jeunes de voir l'art sur la place publique est ce qui caractérise l'époque 50-55.

Agnès Lefort est la seule galerie commerciale (49-61) à avoir soutenu les jeunes durant ces années : 51, Bellefleur, Jasmin, McEwen, Roussil. 52, Barbeau; 53, Barbeau et Iliu, le premier plasticien de Montréal; 54, Borduas, McEwen, Kahane, et surtout le Western Art Circuit, c'est-à-dire une expo organisée en collabo-

ration avec la Galerie nationale, voyageant à travers l'Ouest canadien, et qui montrait les diverses facettes de l'expression québécoise récente.

### Victoire de l'art abstrait

On fait la paix entre les deux groupes de jeunes (qui ont vieilli) auxquels s'ajoutent maintenant les premiers plasticiens, et on fonde l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM) (55-60). En 58 a lieu la querelle Leduc-Moli contre Steegman, le directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, et la victoire de l'AANFM, c'est-à-dire la reconnaissance officielle de l'art abstrait. Un nouveau directeur, plus ouvert, est nommé, Evan Turner (59-64), le libérateur!

Le scénario est le suivant : cela commence d'abord par des expositions au café-bar d'un Hongrois, M. Georges, qui offre son sous-sol aux artistes, l'Échou-rie. Les premiers plasticiens (Jauran, Jérôme, Toupin, Belzile) en février 55 y firent leur exposition-manifeste, puis Molinari y organisa quelques expositions, celles de Tousignant et de Rita Letendre, avant d'ouvrir en mai 55, avec l'aide de Fernande Saint-Martin, sa propre galerie, l'Actuelle (55-57) où il présentera une trentaine d'expos de plasticiens et d'automatistes principalement. C'est là qu'est fondée en février 56 l'AANFM dont le siège social passera, à l'automne 57, à la galerie Denyse Delrue qu'on vient tout juste d'ouvrir.

Denyse Lavallée-Delrue<sup>5</sup> a géré cinq galeries et on lui doit en plus la fondation de la galerie Cultart en 82, dont elle fut pendant un an la directrice. Elle quitte sa première galerie en septembre 59 pour cause de divorce et Georges Delrue poursuit l'entreprise et la rebaptisa Galerie libre. La deuxième galerie de Denyse Delrue était située au 2080 de la rue Crescent, et avait deux étages. En 62, au rez-de-chaussée, elle tint un restaurant-club privé, et organisait des «soirées intimes» à 200 invités qui, après le dîner, montaient voir l'accrochage-surprise d'un soir. De janvier à juin 63, ce restaurant fut remplacé par le Club des Arts, une boîte à chansons où Raymond Lévesque enflammait par des chants patriotiques les jeunes du premier FLQ qui allaient poser les bombes à Westmount. Durant 8 ans, de 57 à 65, elle organisa en moyenne 18 expos par année. Sa galerie d'art était ouverte sept jours par semaine et le mercredi soir.

Nathan Karczmar, en plus des spectacles de son Centre d'Essai à l'École des beaux-arts de Montréal (57-63), y organisait chaque année «le Salon de la Jeune Peinture» (58-63). Les lauréats de chaque salon avait droit à une exposition collective chez Delrue. En novembre 63, grâce au mécénat de Aubert Briand, Denyse Delrue ouvrait, rue Sherbrooke, tout près de chez Dominion, la spacieuse Galerie du Siècle. Elle la quitta en 65, fut remplacée par Yves Lasnier qui dut fermer la galerie en 67. Durant toutes ces années,

Denyse Delrue joua vraiment le rôle de musée d'art contemporain, au Québec. La plupart de ses vernissages furent filmés par Jean-Marie Laporte — celui qui avait créé la revue «Place Publique» en 51 — pour ses émissions de télévision «Carrefour» à Radio-Canada.

### L'École de Montréal

L'époque 60-65 peut être qualifiée d'époque du «Rêve de l'École de Montréal», à cause des écrits et dires de Jean Cathelin, Guy Robert, et de Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam<sup>6</sup>. Ce fut l'âge d'or des artistes dans les galeries. La galerie Agnès Lefort fut vendue en 61 à Mira Godard qui présentait des jeunes comme Lacroix, Gaucher, Maltais, Gendron, et des moins jeunes, Ferron, Dumouchel. La Galerie libre, animée par Paul Mercier, puis par Henri Barras, offrait une peinture poétique, comme celle de Roland Giguère, Kittie Bruneau, Réal Arsenault, et du précurseur du *pop art*, Ronald Chase. La galerie Camille Hébert (62-65) avait des liens avec la galerie Arnaud et la revue *Cimaise de Paris*. Les artistes québécois étaient très en demande à Toronto (Laing, Cameron, Moos, Roberts). Ils exposaient à New York chez Martha Jackson, Camino, East Hampton. Molinari et Tousignant firent partie de l'exposition *Responsive Eye* (65) qui lança le Op Art. Un critique français de la revue *Aujourd'hui*, Charles Delloye, organisa à Spolète en 62 la première grande exposition d'art québécois actuel. Et selon certains artistes, les Québécois auraient pu faire une percée dans le grand marché international, si Robert Elie, nommé directeur de la Délégation du Québec à Paris, avait permis à Delloye de continuer à intriguer dans les galeries européennes, au lieu de le congédier.

### La contestation

L'Expo 67 fut une grande fête avec plusieurs contrats d'arts publics. Mais tout avait déjà commencé à changer. En 63, fondé par Richard Lacroix, le premier atelier libre de recherches graphiques du Canada (ALRG) a comme but premier la démocratisation de l'art. En 63, au Bar des Arts, et les années suivantes à l'Association espagnole, il y a les happenings et autres activités marginales de Serge Lemoyne et de sa bande. Fusion des Arts, fondé en 65, est le premier atelier d'artistes autogéré au Canada, à l'exception de la Place des Arts de Roussil, en 54. Ce groupe ne tardera pas à se radicaliser politiquement. L'époque 65-70 est celle des happenings, environnements, et autres formes éclatées de l'art. Le journal, la revue, et la bande dessinée deviennent des formes d'expression artistiques. Voyez *Logos*, *Sexus*, *Scopitone*, le *Quartier latin* de mai 68 à février 70, *Québec Presse*, *Mainmise*, en 70, et les œuvres d'André Montpetit, Michel Fortier,

Marc Nadeau, Pierre Monast, André Philibert, Pierre Bélanger, Jean Gladu, etc. Pensez aux discothèques de Mousseau! Et puis, il y eut les deux occupations de l'École des beaux-arts de Montréal, la galerie La Masse, l'Opération Déclat, Place à l'Orgasme, l'Ostidcho, l'Infonie avec Raoul Duguay, etc.<sup>7</sup>.

On doit à Otto Bengle et Pothier Ferland la création, en 65, du Musée d'art contemporain de Montréal et la tenue du 1<sup>er</sup> symposium international de sculpture monumentale d'Amérique, sur le Mont-Royal. La galerie Soixante (64-68) leur appartenait. Ils représentaient les artistes québécois vivants à Paris. Alleyn y montra, en octobre 67, les œuvres de ses amis de la nouvelle narration figurative. Des jeunes comme Lemoyne, Connolly, Jean Noël y exposèrent. C'est là que se tint en 68 le débat qui fait l'objet du film *Faut-il se couper l'oreille?*, de Jacques Giraldeau. Les propos tenus dans ce film étaient si durs pour les galeries que les propriétaires découragés décidèrent de fermer boutique.

Lacroix et moi étions convaincus dès cette époque de la fin de l'avant-garde et de la mort de l'art en tant qu'«objet formaliste». Lacroix fonda en 66 la Guilde Graphique. C'est elle principalement qui a créé le marché québécois de la gravure. On trouve à la Guilde des images de qualité, pour tous les goûts. L'intelligentsia artistique dit que la Guilde a sombré dans l'imagerie commerciale. Cela est faux! La Guilde fait avant tout un travail d'éducation du public. Peu de gens se rendent compte que cette position découle logiquement de nos idées de 69.

### La culture québécoise

Le travail d'éveil à une culture québécoise authentique, amorcé par Parti-Pris dès 63, est continué en 70 par de nombreux regroupements. L'Association des Sculpteurs du Québec (ASQ) et la Société des Artistes professionnels du Québec (SAPQ) ont chacune leurs galeries en 72, et la SAPQ son journal *Propos d'Art* (74-83). Il y a les groupes de l'UQAM, (l'ULAQ, les *Fabulous Rockets*, la Quenouille bleue, l'équipe de la revue *Médiart* (71-73), dirigée par Normand Thériault, qui éditera et organisera les événements relatifs à la publication de *Quebec Underground* en 73). Il y a Graff, fondé par Pierre Ayot en 66 et qui en déménageant sur la rue Rachel en 72 devient un centre de ralliement pour tout ce qui est humour québécois. Il y a les Fronts communs des Artistes québécois au Centre culturel de Vaudreuil en 71 et 73. Et il y a aussi la réaction du milieu artistique anglophone qui se sent très à l'étroit dans ce contexte.

Cela débute en janvier 71 par une exposition d'«art conceptuel», à l'américaine, organisée au Centre Bronfman par Arthur Bardo avec l'aide de l'Université Sir Georges Williams à l'époque qui avait déjà sa galerie d'art depuis 1966. Le groupe des Treize, comme

on les appellera, boycottera le Salon annuel des concours artistiques au Musée d'art contemporain (ce sera le dernier) en envoyant des bottes de foin et appellera cela l'«Opération Fourrage». Le groupe fondera, en 72, Vehicule Art Inc., qui se voulait le premier centre alternatif de Montréal. Dès la première année, le groupe est financé par le Conseil des Arts. Thériault, en organisant son expo «Québec 75» au MAC, tentera de confronter les deux groupes. Durant le colloque, relié à l'expo, les 13 se désolidariseront des discussions et quitteront les lieux. En même temps paraîtra le premier numéro de la revue Parachute qui appuya ces artistes et prit définitivement le parti de l'art international américain, le parti du Conseil des Arts du Canada.

### L'ingérence du fédéral

Cela pose le problème de l'ingérence du gouvernement dans les arts. En 72 est créé, principalement sous l'instigation du peintre Molinari, la Banque d'Art du Canada, qui aura comme effet de créer un divorce entre le marché des collectionneurs et celui des institutions. Molinari, qui, avec raison, se considère aussi bon que Kenneth Noland, et qui sait que la cote réelle d'un artiste de son calibre en encan québécois ou canadien (à cause du bassin de revente) excède rarement 15.000.\$ choisira de ne vendre qu'aux musées, et ce au prix de Kenneth Noland, alors que la cote de celui-ci est appuyée par un véritable marché de collectionneurs américains. D'autres artistes feront comme lui. Et tout le milieu vit avec cette anomalie depuis ce temps.

En 73, Philip Fry du Conseil des Arts du Canada met sur pied un programme d'aide pour les galeries-coopératives d'artistes et les baptise «galeries parallèles». En 75, à la demande du Conseil des Arts, ces galeries fondent l'ANNPAC<sup>8</sup>, The Association of National Non Profits Artists Centers, avec son journal *Parallélogramme*, aussi financé par le gouvernement. Ce faisant, probablement sans le vouloir, Fry et Brenda Wallace plus tard, déstabilisèrent le rôle des musées qui est d'appuyer les jeunes artistes et de les confronter aux plus vieux. Aujourd'hui, c'est de l'histoire ancienne, puisqu'on ne trouve dans les musées que les artistes des galeries parallèles et de la Banque d'Art du Canada.

Les fonctionnaires du gouvernement fédéral, et depuis 80, ceux du gouvernement provincial qui n'y comprennent rien — à l'exception de Ghislain Papillon du 1% — ont toujours choisi des jurys qui vont dans le sens de l'art international américain. Cela est très grave. Il faut qu'il y ait une volonté de changement. Je suis pour une confrontation des tendances et des générations! Si une telle volonté existe, on trouvera certainement de nouveaux mécanismes de fonctionnement. Cette situation aliénante, créée durant les années 70-80, perdure<sup>9</sup>.



La galerie Graff, 1972. Photo : Reynald Rompré

### Le Commerce et la Nouvelle expression

Les galeries commerciales importantes de ces années sont les galeries Godart, Libre, Corbeil (70), Gherbrandt (73), Yajima (74), Curzi (75), et Palardy (75). Certains se sont demandé si ce n'était pas Mira Godard qui dictait les politiques du Conseil des Arts! Gilles Corbeil présenta les artistes de la galerie Arnaud de Paris et certains automatistes. On lui doit de belles expositions de Connolly. Yajima se voulait d'abord une galerie de photographies, mais elle fit son argent en vendant aux institutions les œuvres des sept privilégiés québécois de la Banque d'Art du Canada. Gherbrandt ne s'intéressa qu'au marché institutionnel. Il ouvrit et ferma sa galerie aussi souvent qu'il avait la chance de vendre avec tel ou tel comité d'acquisition. On lui doit cependant de très belles expositions des constructivistes russes. Palardy mita sur les premiers plasticiens et le paysagisme abstrait. Seul Curzi, à cette époque, peut être considéré comme ayant une véritable galerie de la nouvelle expression. Il avait la patience de Denyse Delrue pour éduquer le client potentiel. Il publia des catalogues avec d'excellents articles de René Payant. Je qualifierais ses artistes, Louise Robert, Francine Simonin, Louis Comtois, Richard Mill, Lagacé, Séguin, Tounissous, de postformalistes (sic).

Le sculpteur Laurent Tremblay convertit son atelier en atelier-galerie (73-86). S'y manifestèrent des artistes de toutes tendances, les sculpteurs Roussil, Vaillancourt, Dinel, Huet, Pierre Leblanc, Peter Gnass, les peintres Lemoyne, Connolly, Monast, Pilon, Josette Trépanier, Marc Nadeau, Bougie, Kiopini, de Heutch, Béland. Rober Racine et le groupe Intersection, Robert Deschesne et Claude Lamarche, y présentèrent des performances. La plupart de ceux-ci, auxquels il faut ajouter les noms de Claude-Paul Gauthier, Monty Cantsin, Jules Lasalle, Marcel Saint-Pierre, Serge Otis et Stephan Schoeffield, prirent part également aux activités de la galerie Motivation 5 (79) de Jacques Charbonneau, qui abritait déjà à cette époque le centre Copie-Art.

### Les galeries parallèles

Trois des quatre galeries parallèles de Montréal étaient essentiellement anglophones. Vehicule et Optica étaient les chouchous du Conseil des Arts du Canada. Vehi-

cule, avec Trevor Goring et Chris Richmond, était-farouchement hostile aux francophones. Elle défendait le Western Front de Vancouver et des artistes de New York et de la Californie. En 79, Rose-Marie Arbour de l'UQAM, organisa «Actions 79» au Conventum, à Media et Vehicule. L'exposition de Yolande Brouillard, Serge Bruneau, Ronald Richard et co. dans ces lieux, fut comme une bravade. Robert Gélinas y organisa aussi une semaine de musique improvisée et Jean Tourangeau y présenta une performance. On doit cependant à Trevor et Richmond la création du journal *Virus*, l'ancêtre des actuels *Mirror*, *Voir* et *Metropolis*.

Optica fut au départ essentiellement une galerie de photographies, puis sur le tard, elle ajouta à cela une section arts plastiques. Elle nous présenta les grands maîtres de la photo, Lartigue, Cartier-Bresson, Kertész, Freed, puis des plus jeunes, Peter Thompson, Bill Jones, Pierre Boogaerts, Raymonde April. Il y eut des conférences et des ateliers de base, notamment avec Friedlander.

Powerhouse a fait énormément pour la promotion de l'art des femmes. Dans leur local de la rue Saint-Dominique, l'endroit contenait deux salles d'expositions, un atelier et une garderie. Bien que dirigée par des anglophones, on y ressentait une grande ouverture d'esprit. Tous les styles étaient bienvenus et un grand nombre d'artistes francophones y exposèrent, Louise Page, Manon Thibault, Renée Fredette, Chantal duPont, Lucie Laporte, etc. Il faut mentionner dans l'esprit du combat féministe, bien que cela ne soit relié à aucune galerie, la Chambre nuptiale, de Francine Larivée, présentée en 76 à la Place Desjardins et durant tout l'été 77 au pavillon du Québec à Terre des Hommes.

La galerie Media, qui au départ avait comme nom «Media Gravures et Multiples», fut fondée en 70 par Lise Bisonnette pour vendre les gravures de Graff. L'événement majeur fut l'exposition itinérante «Pac-Sac» avec des gonflables de Bisonnette, Ayot, Cozic, Boisvert, et Wolfe. Puis, Marthe Adam et Normand Thériault s'en occupèrent et Lemoine y présenta son «Party des Étoiles». Le comité d'orientation était alors constitué des néo-plasticiens de Heutch, Kiopini, Jean, Champagne et Mongrain. Media déménagea en 75 sur la rue Rachel. Lucette Bouchard et Denis Racine furent nommés directeurs. Leur but était de présenter un art engagé et par cela ils entendaient montrer divers courants alternatifs, écologiques, féministes, nutritionnistes, etc. mais ils furent pris dans une querelle idéologique avec des marxistes-léninistes, qui amena la fermeture de la galerie. Le groupe Actes (Serge Bruneau, François Charron, André Leblanc, Carole Massé) qui exposa à la galerie faisait partie de ces ML. Francine Couture du conseil d'administration, et Marcel Saint-Pierre qui énonçait ses théories esthétiques dans la revue *Chroniques* en étaient aussi.

Cela donna quand même lieu à de belles expositions, l'usine du groupe Amherst, les bannières de Marie Decary et Lise Nantel, l'art populaire des gens du quartier, le Hallali de la race rouge, etc.

### Malaise et sourire

Je garde de cette époque 75-80 le sentiment d'un malaise, celui d'une défaite devant l'envahissement dans les autres galeries parallèles d'artistes qui avaient peu de lien avec notre milieu de vie. Ce sentiment s'est généralisé depuis. Aujourd'hui, j'ai l'impression qu'on a noyé les artistes québécois dans le bain de l'art américain. Il y a dans les galeries parallèles actuelles plus d'artistes d'autres provinces et pays que de québécois. Je sais bien qu'à notre époque de télécommunications, la planète devient une grande entité, mais chacun des peuples a son propre sourire. Il est temps de réagir. Comment ? Cela devrait faire l'objet d'un autre article.

Gilles Corbeil, en 74, dans une entrevue radio-phonique, se plaignait du trop grand individualisme des artistes québécois. *L'individualisme des créateurs en arts plastiques de la région de Montréal* est le titre d'une thèse de 500 pages, déposée à l'Université de Laval, en 1975<sup>10</sup>.

### Yves Robillard

Professeur, département d'Histoire de l'art, UQAM

#### NOTES

1. Nicole Tremblay, *Répertoire analytique des galeries de Montréal et de ses banlieues de 1975 à 1980, mémoire de maîtrise en Études des Arts*, UQAM, 1983 ; voir son résumé
2. Francine Couture, Ninon Gauthier, Yves Robillard, «Le marché de l'art et les artistes au Québec», MACQ, 1984, p. 174
3. Revue française de Sociologie, juillet 86
4. Voir mon article «Le marché de l'art contemporain "international" et le tiers monde culturel», revue *Possibles*, vol. 14, n° 1, hiver 90
5. Galerie Denyse Delrue, (1) 1520, rue Crescent (sept. 57-juil. 59); (2) 2080, rue Crescent (sept. 59-août 63); (3) Galerie du Siècle, 1494, rue Sherbrooke ouest (aut. 63-aut. 67); (4) Galerie Denyse Delrue, 451, rue Saint-Sulpice (sept. 68-janv. 70); (5) Galerie Cultart, 3620, rue Ridgewood (82); (6) Galerie Denyse Delrue, 75, rue Sherbrooke ouest (1983), dans l'édifice même où était l'appartement des Gauvreau en 1946
6. Voir mon article «L'histoire des galeries Denyse Delrue», *Cahiers* n° 27, aut. 85
7. Pour plus de renseignements, Yves Robillard, «Quebec Underground», *Mediart*, 1973
8. Dans un article intitulé «Dans les coulisses de l'art organisé», paru dans la revue torontoise *FUSE*, et reproduit dans le journal *PROPOS D'ART*, déc. 81, Clive Robertson écrit que l'ANNPAC est contrôlé par A SPACE de Toronto, ART METROPOLE de Toronto, Music Gallery de Toronto, Vidéo Inn de Vancouver et par le Western Front de Vancouver
9. Les deux biennales d'art québécois, organisées par Georges Dyens au Centre Bronfman en 78 et 80, démontrent que, si une bonne volonté existe, il est possible qu'il y ait un réel choix démocratique
10. Rosaire Garon et Jean-Marie Landry, *L'individualisme des créateurs en arts plastiques de la région de Montréal, mémoire de maîtrise en sociologie*, Université Laval, 1975