

# La contribution des femmes galeristes et des directrices de centres d'art, entrepreneures culturelles et pionnières du développement des arts visuels, durant les années 1940 et 1950 au Québec

## The Contribution of Women Gallery Owners and Art Center Directors, Cultural Entrepreneurs and Pioneers of Visual Arts Development, in 1940s and 1950s Quebec

Geneviève Lafleur, Ph. D., Histoire de l'art

Volume 1, numéros 1 et 2, hiver et automne 2024

Femmes, Institutions, Espaces publics  
Women, Institutions, Public Spaces

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Edith-Anne Pageot, Professeure au Département d'histoire de l'art, UQÀM  
Dominic Hardy, Professeur au Département d'histoire de l'art, UQÀM

### ISSN

2560-7146 (numérique)

### Mots-clés

Pauline Rochon, Agnès Lefort, Eugenie Sharp Lee, Denyse Delrue, entrepreneure culturelle, Québec, entrepreneuriat culturel, centre d'art, galerie d'art, démocratie culturelle, esthétiques modernes, arts visuels.

### Keywords

Pauline Rochon, Agnès Lefort, Eugenie Sharp Lee, Denyse Delrue, cultural entrepreneur, Quebec, cultural entrepreneurship, art center, art gallery, cultural democracy, modern aesthetics, visual arts.

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Lafleur, Geneviève. « La contribution des femmes galeristes et des directrices de centres d'art, entrepreneures culturelles et pionnières du développement des arts visuels, durant les années 1940 et 1950 au Québec ». Le Carnet : Histoires de l'art 1, nos 1 et 2 (2024) : 152-171, <https://lecarnet.uqam.ca/actualite/le-carnet-vol-1-no-1-femmes-institutions-espaces-publics/>

Tous droits réservés © Geneviève Lafleur, 2024

### Résumé de l'article

Durant les années 1940 et 1950 au Québec, plusieurs femmes fondent et dirigent des organismes culturels qui animent et développent le milieu artistique de la province. Cet article traite de quatre d'entre elles ayant mis sur pied une galerie ou un centre d'art, soit Pauline Rochon (Centre d'art de Sainte-Adèle), Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort), Eugenie Sharp Lee (Centre d'art de Cowansville) et Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue). Elles ont participé à la décentralisation de l'offre culturelle à travers la province, ont soutenu la création artistique professionnelle ainsi que les esthétiques modernes et ont accordé une réelle valeur artistique à l'expression artistique amateur, contribuant à un certain élargissement des frontières de l'art. En mettant en lumière quelques-unes de leurs initiatives et prises de risques, ce texte démontre comment ces pionnières et entrepreneures culturelles ont su faire preuve d'innovation et ont favorisé le développement de l'activité artistique.

### Abstract

During the 1940s and 1950s in Quebec, several women founded and directed cultural organizations that animated and developed the artistic milieu of the province. This article explores the activity of four of them who set up a gallery or art center, namely Pauline Rochon (Centre d'art de Sainte-Adèle), Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort), Eugenie Sharp Lee (Centre d'art de Cowansville) and Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue). They participated in the decentralization of cultural activity across the province, supported professional artistic creation as well as modern aesthetics and granted real artistic value to amateur artistic expression, contributing to a certain widening of the boundaries of art. By highlighting some of their initiatives and risk-taking activities, this text demonstrates how these pioneers and cultural entrepreneurs were able to display innovation and promote the development of artistic activity.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur.

# La contribution des femmes galeristes et des directrices de centres d'art, entrepreneures culturelles et pionnières du développement des arts visuels, durant les années 1940 et 1950 au Québec<sup>1</sup>

Geneviève Lafleur,  
Ph. D., Histoire de l'art

## Résumé

Durant les années 1940 et 1950 au Québec, plusieurs femmes fondent et dirigent des organismes culturels qui animent et développent le milieu artistique de la province. Cet article traite de quatre d'entre elles ayant mis sur pied une galerie ou un centre d'art, soit Pauline Rochon (Centre d'art de Sainte-Adèle), Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort), Eugénie Sharp Lee (Centre d'art de Cowansville) et Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue). Elles ont participé à la décentralisation de l'offre culturelle à travers la province, ont soutenu la création artistique professionnelle ainsi que les esthétiques modernes et ont accordé une réelle valeur artistique à l'expression artistique amateur, contribuant à un certain élargissement des frontières de l'art. En mettant en lumière quelques-unes de leurs initiatives et prises de risques, ce texte démontre comment ces pionnières et entrepreneures culturelles ont su faire preuve d'innovation et ont favorisé le développement de l'activité artistique.

## Abstract

During the 1940s and 1950s in Quebec, several women founded and directed cultural organizations that animated and developed the artistic milieu of the province. This article explores the activity of four of them who set up a gallery or art centre, namely Pauline Rochon (Centre d'art de Sainte-Adèle), Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort), Eugénie Sharp Lee (Centre d'art de Cowansville) and Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue). They participated in the decentralization of cultural activity across the province, supported professional artistic creation as well as modern aesthetics and granted real artistic value to amateur artistic expression, contributing to a certain widening of the boundaries of art. By highlighting some of their initiatives and risk-taking activities, this text demonstrates how these pioneers and cultural entrepreneurs were able to display innovation and promote the development of artistic activity.

Tout ce qui se fait de bien dans le domaine artistique ou intellectuel est soutenu, encouragé, souvent dirigé par des femmes. Nos sociétés musicales et culturelles ont presque toutes été fondées par des femmes. Des femmes dirigent des troupes de théâtre, des centres d'art, des galeries de tableaux et des revues; leurs entreprises grandissent sans cesse [...]. (Roy, 1957, p. 10)

Ce constat, formulé en 1957 par l'éditorialiste Claire Roy dans les pages du quotidien *Le Nouvelliste*, expose un pan de notre histoire de l'art qui avait été jusqu'à aujourd'hui mis à l'écart au sein de la discipline. En effet, durant les années 1940 et 1950, une multitude d'organismes et d'entreprises culturelles ont été fondés puis dirigés par des femmes au Québec. Rose Millman (1890-1960) a été la première à emprunter cette voie en fondant la Dominion Gallery of Fine Art à Montréal en 1941, puis la West End Art Gallery en 1949. Cette même année, Pauline Rochon (1906-1962) met sur pied le premier centre d'art au Québec, soit le Centre d'art de Sainte-Adèle (CASA), et ce, avec l'aide d'Agnès Lefort (1891-1973) qui allait établir la Galerie Agnès Lefort en 1950. Les initiatives féminines dans le secteur des arts visuels se sont par la suite multipliées durant cette décennie et plusieurs d'entre elles demeurent encore à redécouvrir<sup>2</sup>.

En 1963, la journaliste et essayiste Geneviève de la Tour Fondue-Smith souligne à son tour, dans *Le Devoir*, le fait que plusieurs femmes avaient joué un rôle de pionnières et avaient pris en charge le développement des arts et de la culture « alors qu'aucun ministère des affaires culturelles n'existait » (1963, p. 11). Durant les années 1940 et 1950, le secteur des arts visuels au Québec se trouve dans une « phase de transformation et d'effervescence » – pour reprendre les termes de Linteau (Linteau *et al.*, 1989, p. 408), et ce, malgré un soutien parcellaire de la part de l'État, tant fédéral que provincial. Ce sont souvent des initiatives privées (individuelles ou communautaires) – dont plusieurs menées par des femmes<sup>3</sup> – qui ont permis un tel développement du milieu artistique durant cette période. Un article dans *Le Petit Journal* de 1953 considérait même que cette multiplication d'organismes culturels serait une responsabilité féminine, alors que son auteur.e écrit, en souhaitant que davantage de centres d'art soient fondés à travers la province et en faisant référence à Pauline Rochon, qui a créé le premier d'entre eux : « Que n'avons-nous une dizaine de femmes lui ressemblant ? » (Pourquoi n'aurions-nous pas une dizaine de centres d'art comme celui de Ste-Adèle?, 1953, p. 37).

De nombreuses femmes ont ainsi été des pionnières et ont bénéficié d'une véritable autorité culturelle ainsi que d'une reconnaissance de leur apport pendant les années 1940 et 1950 dans le secteur artistique. Toutefois, l'apport de ces personnes et de leurs organismes culturels n'avait, pour la plupart d'entre elles, pas intégré l'histoire de l'art au Québec. Dans les prochaines pages, il sera question de la contribution de quatre d'entre elles, choisies pour la variété ainsi que l'originalité des stratégies et initiatives qu'elles ont su déployer dans leur activité de galeriste ou de gestionnaire de centre d'art. Ces figures sont Pauline Rochon<sup>4</sup> et

Agnès Lefort<sup>5</sup> – qui ont déjà été mentionnées – ainsi qu'Eugenie Sharp Lee<sup>6</sup> (v. 1901-1986), présidente du Centre d'art de Cowansville (CAC), qu'elle fonde en 1956, et Denyse Delrue<sup>7</sup> (1922-1997), qui fonde et dirige la Galerie Denyse Delrue en 1957<sup>8</sup>.

Chacune à leur manière, ces femmes ont contribué, par leur rôle d'entrepreneure culturelle, au développement de l'offre culturelle et du milieu artistique au Québec. Durant cette période, l'offre culturelle se trouvait principalement regroupée dans les centres artistiques de Montréal et, dans une moindre mesure, Québec, mais la fondation de plusieurs organismes – tels les centres d'art – en banlieue et dans les régions va mener à une certaine décentralisation des arts et faciliter l'accès d'un plus grand nombre de personnes à la culture.

Puisqu'il s'agissait du pôle artistique majeur de la province, la majorité des galeries d'art – principaux piliers du marché de l'art à l'époque – étaient situées à Montréal, là où il y avait également un plus vaste public et bassin de collectionneur.euse.s. Au début des années 1950, plusieurs galeries montréalaises sont installées sur la rue Sherbrooke, à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM); toutefois, Lefort y était la seule galeriste francophone (Sicotte, 1996, p. 27). En 1957, Delrue aménage également sa galerie dans ce même secteur qu'on appelle aujourd'hui le Quartier du Musée. En ce qui a trait aux centres d'art, ceux-ci sont plutôt établis dans des localités où un.e ou plusieurs résident.e.s ont constaté un manque au niveau de l'offre culturelle de leur région et ont décidé d'y remédier. Ces initiatives, disséminées à travers la province, se retrouvent principalement dans des régions touristiques (Sainte-Adèle et Percé, par exemple) ou dans des banlieues disposant d'une population significative (et donc d'un plus grand public potentiel) comme Cowansville, Shawinigan et Sorel.

### Autour de la notion d'entrepreneuriat culturel

Bien que les galeristes et directrices de centres d'art évoquées dans cet article soient des intermédiaires culturelles ou des médiatrices artistiques, la dénomination d'entrepreneures culturelles nous apparaît être moins limitative pour qualifier et englober l'étendue de leur activité et de leur contribution. Cette désignation permet également de mettre de l'avant le rôle actif qu'elles ont joué dans le développement des arts par la création puis par la direction d'organismes innovants, en proposant de nouveaux espaces et lieux d'appréciation pour l'art qui répondaient à des besoins réels en matière d'offre culturelle.

Plusieurs sociologues et théoricien.ne.s ont proposé, au fil des ans, leur propre définition de l'entrepreneuriat culturel ainsi que de l'entrepreneur.e. culturel.le, par exemple : (Julien et Marchesnay, 1996; Swedberg, 2006; Chirita *et al.*, 2009; Dacin *et al.*, 2010; Scott, 2012; Bellavance *et al.*, 2014; Jones *et al.*, 2016). Ainsi, l'entrepreneuriat culturel pourrait être défini en tant que processus de création et de mise en œuvre d'un projet/organisme/organisation qui produit un résultat nouveau (innovant) qui aura un impact dans le milieu, à la suite de la découverte ainsi que de l'évaluation d'opportunités dans le domaine des arts et de la culture (Swedberg, 2006, p. 260; Chirita *et al.*, 2009, p. 18-19; Bellavance *et al.*, 2014, p. 52).

Conséquemment, l'entrepreneur.e culturel.le est la personne qui identifie une opportunité et y donne suite tout en assumant les risques de développer cette vision en une structure ou un contexte qui permettra d'établir de nouvelles normes et valeurs culturelles, notamment en facilitant l'expression artistique et culturelle ou la diffusion de la création artistique par le développement de son accessibilité et la sensibilisation des publics (Dacin *et al.*, 2010, p. 44, 47; Chirita *et al.*, 2009, p. 18). Par exemple, il peut arriver que des entrepreneur.e.s culturel.le.s soient des artistes ou des intermédiaires qui auront pour objectif de lancer ainsi que de faire reconnaître des artistes de la relève ou de nouvelles esthétiques (Jones *et al.*, 2016, p. 755). Allant en ce sens, selon Chirita et ses collaborateurs, la principale distinction entre l'entrepreneur.e culturel.le et les autres agent.e.s organisationnel.le.s serait sa capacité à innover (2009, p. 18). Bien que les travaux évoqués plus haut s'intéressent à des situations d'entrepreneuriat culturel contemporain, nous y voyons une correspondance indéniable avec l'activité des gestionnaires de galeries et de centres d'art que nous avons étudiées et qui reconnaissent une véritable valeur à leurs initiatives et à leurs prises de risques.

La création de valeur culturelle est donc le principal objectif de l'entrepreneuriat artistique et culturel, plutôt que la création de valeur économique; ce qui permet de déplacer les critères évaluatifs du succès d'une entreprise artistique ou culturelle, qu'elle soit à visée lucrative, commerciale ou non. Observons maintenant comment les entrepreneures culturelles de notre corpus ont participé à la création de valeur culturelle dans les années 1940 et 1950.

En ouvrant la première galerie spécialisée dans la diffusion des artistes modernes canadiens<sup>9</sup>, Lefort a pris le risque de fonder une entreprise artistique à visée commerciale centrée sur un type de production qui n'avait pas encore de marché (publics, collectionneurs) établi. Elle a donc dû s'impliquer activement dans la constitution de ce marché et, dans une plus large mesure, d'un public pour ces esthétiques. Bien que Lefort expose aussi sur ses cimaises les esthétiques modernes européennes, Delrue fait le choix, avec la fondation de sa galerie éponyme en 1957, de n'y présenter que la production d'artistes modernes canadiens et elle s'affaire notamment à mettre en place une reconnaissance de la nouvelle génération d'artistes modernes. Delrue met aussi sur pied différentes initiatives, comme des bourses et des concours, pour soutenir l'insertion d'artistes de la relève québécoise dans le milieu artistique.

De son côté, Rochon va transformer la distribution géographique de l'offre culturelle à travers le territoire québécois en initiant un mouvement qui sera apprécié tant du milieu artistique professionnel (artistes, critiques) que de la population, en établissant le premier centre d'art de la province à Sainte-Adèle en 1949. Cette seule entreprise connaît un tel succès que plusieurs autres centres d'art, résultat d'initiatives privées, seront mis sur pied à travers la province au cours des années suivantes<sup>10</sup>, en prenant pour modèle et inspiration celui de Sainte-Adèle<sup>11</sup>. Centrée sur la consommation de loisirs culturels tels que des performances artistiques (pièces de théâtre, concerts, opéra, etc.) et sur le développement de l'expression

créative amateur (cours d'art dans différentes disciplines offerts par des artistes professionnel.le.s ou des enseignant.e.s), la programmation des centres d'art est alors orientée autour des publics en tant que consommateurs, mais aussi producteurs, de culture.

Enfin, en 1956, Eugenie Sharp Lee renouvèle la formule du centre d'art en en proposant un modèle hybride qui rejoindrait également la galerie d'art et le centre d'exposition ou musée avec le Centre d'art de Cowansville. Les nombreux projets et collaborations qu'elle a su instaurer avec différentes associations et musées ont permis de démontrer qu'il était possible pour un organisme culturel de s'insérer dans le circuit de diffusion artistique de la province à l'extérieur des pôles que sont Montréal et Québec.

Alors qu'elles souhaitaient toutes favoriser le développement des arts et soutenir les artistes de la province, les entrepreneures de notre corpus n'estimaient pas qu'une partie de cette tâche aurait dû être acquittée par le gouvernement provincial. En fait, durant cette période, les appels en faveur d'une intervention accrue étaient plutôt dirigés vers le gouvernement fédéral, notamment lors de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada en 1949. Agnès Lefort est d'ailleurs la seule figure étudiée à avoir ouvertement réclamé un plus grand soutien pour les arts de la part du gouvernement canadien et à avoir souligné la nécessité du soutien qu'il accordait déjà<sup>12</sup>.

Néanmoins, a posteriori, nous constatons que l'action de ces femmes (et de plusieurs autres) a su, en un sens, pallier le manque d'intervention du gouvernement provincial (bien qu'à l'époque elle n'était pas considérée lacunaire) dans le domaine des arts visuels en démontrant une préoccupation pour des enjeux et orientations en matière de culture qui allaient seulement être considérées durant les décennies suivantes. Sans aller jusqu'à supposer que les actions de ces femmes aient exercé une influence directe sur le développement de politiques culturelles, elles ont certainement contribué à mettre ces questions sur la place publique.

## De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle

Ce n'est qu'après l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage (en 1960) que le Québec se dote d'une véritable politique d'intervention culturelle, qui correspondait d'abord au projet de la démocratisation de la culture, en reposant principalement sur le développement de la diffusion et de l'accessibilité des œuvres produites par des artistes professionnel.le.s à travers la province. Considérant l'étendue du territoire québécois, la mission de favoriser l'accessibilité à la culture (démocratisation) implique nécessairement, au cours des années 1960, une décentralisation des lieux de diffusion artistique reposant sur la mise en place d'infrastructures et d'équipements qui permettraient de proposer une telle offre culturelle à travers le Québec.

Selon Guy Bellavance (2000, p. 12, p. 14) et Jean-Claude Passeron (1991), le paradigme de la démocratisation de la culture – que les deux auteurs assimilent à du prosélytisme culturel – serait construit afin de répondre aux attentes et besoins des producteurs et productrices artistiques professionnel.le.s, en contribuant à la diffusion et à la commercialisation de leur travail. Dans le même esprit, la sensibilisation des publics à l'art répond également aux besoins des productrices et producteurs artistiques en développant de nouveaux bassins de récepteur.trice.s ou consommateur.trice.s. Lise Santerre soutient que, durant cette période, l'action de l'État vise surtout à « combler les faiblesses du marché » de l'art qui, à lui-seul, ne permettait pas aux artistes professionnel.le.s de la province de vivre de leur art; à sensibiliser les publics aux corpus d'œuvres qu'il promeut afin d'en accroître la demande; et finalement à contrer les « inégalités économiques et sociales d'accès » des publics aux œuvres (2000, p. 48). Comme nous le constaterons dans les prochaines pages, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont su, dès la fin des années 1940, faire preuve d'ingéniosité et ont multiplié les stratégies afin de développer des publics pour la production des artistes professionnel.le.s modernes de la province, particulièrement de la relève.

Dans son rapport annuel de 1968-1969, le ministère des Affaires culturelles évoque une nouvelle préoccupation : « [m]ais il ne suffi[t] pas de déconcentrer la culture, il fa[u]t aussi susciter l'intérêt des régions visées *tout en encourageant la créativité locale et en lui donnant les moyens de s'exercer* » (l'italique est de nous) (p. 12). Cette phrase résume bien le changement paradigmatique (de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle) qui allait commencer à s'opérer dès les années suivantes, en considérant dorénavant l'importance des pratiques créatives et artistiques amateurs dans le milieu culturel.

Dans son rapport annuel de 1968-1969, le ministère des Affaires culturelles évoque une nouvelle préoccupation : « [m]ais il ne suffi[... ]t pas de déconcentrer la culture, il fa[u]t aussi susciter l'intérêt des régions visées *tout en encourageant la créativité locale et en lui donnant les moyens de s'exercer* » (l'italique est de nous) (p. 12). Cette phrase résume bien le changement paradigmatique (de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle) qui allait commencer à s'opérer dès les années suivantes, en considérant dorénavant l'importance des pratiques créatives et artistiques amateurs dans le milieu culturel.

Bien que le Conseil des arts du Canada lance un programme s'inspirant de cette logique d'intervention culturelle dès le milieu des années 1970, aucune politique en ce en ce sens ne sera établie par l'État québécois avant les années 1990 (Santerre, 1999, p. 21). Plusieurs actrices et acteurs du milieu culturel québécois prônaient toutefois une telle approche dès la fin des années 1940; c'est, notamment le cas de celles et ceux qui ont fondé et dirigé des centres d'art à travers la province.

## Les galeries d'art montréalaises et le développement de la reconnaissance des artistes de la relève ainsi que des esthétiques modernes

En 1947, le critique Robert Ayre écrit dans *Canadian Art* que la vitalité de l'art moderne montréalais ne peut être observée que dans des lieux de diffusion alternatifs tels que des ateliers d'artistes et des résidences privées qui étaient utilisées sporadiquement pour y présenter des expositions, des clubs artistiques, des librairies, des collèges et universités ainsi que des centres communautaires, en considérant que les galeries d'art et musées ne s'y intéressaient que trop peu (p. 173).

En effet, ce n'est qu'en 1950, avec la fondation de la Galerie Agnès Lefort, que ces esthétiques, plus particulièrement celles non figuratives, vont enfin avoir un premier espace de diffusion commercial qui leur est consacré et leur permet d'intégrer le marché de l'art montréalais, défini jusqu'alors par une prépondérance de galeries montrant des œuvres européennes et de l'art canadien figuratif<sup>13</sup>. C'est d'ailleurs en raison d'une mise à l'écart du marché artistique montréalais que Lefort projette et met sur pied sa propre galerie. Elle-même artiste visuelle, elle expose à la galerie l'Art français en novembre 1949 ses plus récentes productions qui adoptent dorénavant un style influencé par le post-cubisme. Le directeur de la galerie lui aurait alors exprimé son désarroi : « Que vais-je faire de vos tableaux, maintenant que vous faites de la peinture moderne? » et lui aurait même conseillé de plutôt « peindre des tableaux qui se vendraient mieux » (Sarrazin, 1961, p. 26; Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation, 1954, p. 6). Plutôt que de changer de style graphique, Lefort décide de soutenir les artistes modernes en leur permettant de diffuser leur production et de sensibiliser les publics à ces nouvelles esthétiques, puisque la Galerie Agnès Lefort ouvre ses portes moins d'un an après l'incident.

Durant les années 1950, l'art moderne montréalais est principalement défendu et exposé par trois galeries fondées par au moins un.e artiste professionnel.le (ou à tout le moins ayant reçu une formation académique en art) sensible aux esthétiques modernes et une femme : soit la Galerie Agnès Lefort – fondée en 1950; L'Actuelle (fondée en 1955<sup>14</sup> par le peintre Guido Molinari et Fernande Saint-Martin<sup>15</sup>, alors journaliste pour *La Presse*); et enfin la Galerie Denyse Delrue qui ouvre ses portes en 1957.

À cette époque, comme nous l'avons déjà souligné, plusieurs galeries s'installent à proximité du MBAM, principalement sur l'axe de la rue Sherbrooke. Alors que, commercialement parlant, il pourrait sembler désavantageux d'avoir autant de commerces de la même sorte aussi proches, la sociologue Raymonde Moulin qualifie le phénomène de centralisation des lieux de l'art comme traditionnel, en soutenant que cet agglutinement permet d'attirer un plus grand bassin de clients potentiels qui est bénéfique pour l'ensemble des galeries (1967, p. 186). Tant Lefort que Delrue font le choix d'établir leur galerie dans ce secteur. Alors que

le premier emplacement de la Galerie Agnès Lefort est situé à 700 mètres du MBAM, elle se rapproche à moins de 200 mètres du musée en fin 1952 ou début 1953. En ce qui a trait aux emplacements de la Galerie Denyse Delrue durant les années 1950, ils sont tous deux situés à moins de 200 mètres du MBAM, bien qu'ils ne soient pas sur la rue Sherbrooke, mais sur un de ses axes perpendiculaires, soit sur la rue Crescent.

Le développement de la presse artistique au Québec durant les années 1950 apporte une publicité considérable aux galeries de Lefort et de Delrue ; cette couverture témoigne de la reconnaissance dont elles bénéficient dans le milieu artistique. Pendant cette période, de nombreux journaux montréalais se dotent d'une chronique régulière (hebdomadaire, pour la plupart) consacrée aux expositions. Plus encore, la revue artistique spécialisée *Arts et Pensée* est fondée en 1951 (et publiée jusqu'en 1955) et la revue *Vie des Arts* est fondée en 1956 pour en prendre la relève. Tant la presse artistique spécialisée francophone que celle généraliste couvrent régulièrement les expositions aux galeries de Lefort et de Delrue, notamment en raison de leur penchant pour la diffusion du travail d'artistes québécois de la relève. La radio et la télévision emboîtent le pas, c'est, notamment le cas de l'émission *Carrefour* de Radio-Canada (d'abord à la radio de 1953 à 1955 puis à la télévision à partir de 1955). Par exemple, selon le réalisateur de l'émission Jean-Marie Laporte, une cinquantaine de reportages montrant les vernissages de la Galerie Denyse Delrue auraient été réalisés (Marcotte, 2000, p. 28).

### Une peintre qui décide de lancer les autres<sup>16</sup>

Dès sa première année d'activité en tant que galeriste, Lefort se positionne dans le milieu artistique en tant que défenderesse de l'art moderne canadien et multiplie les prises de risque qui attirent tant les publics que les journalistes. Son exposition inaugurale est déjà un pied de nez au pouvoir politique en place, puisque Lefort présente une exposition de gouaches réalisées par Robert LaPalme, caricaturiste de renommée internationale reconnu en tant que fervent détracteur du régime duplessiste. Deux mille visiteurs auraient foulé le plancher de la galerie durant cette première exposition (Lefort, 1951, p. 76). Elle offre ensuite la cimaise à un designer graphique qui y présente des œuvres non figuratives<sup>17</sup>, soit Henry Eveleigh, pour ensuite enchaîner avec une exposition collective présentant un panorama de la peinture moderne québécoise actuelle. On souligne dans la presse son audace :

Agnès Lefort ne redoute aucune gageure. C'en était une que de lancer sa galerie avec un artiste caricaturiste comme premier exposant. On a pu le constater, elle a magnifiquement réussi. Enhardie, elle ouvre maintenant la porte de sa galerie à un artiste commercial, Henry Eveleigh. Ce sera, cette fois aussi, un succès du même ordre que le précédent. (L'art commercial à l'honneur à la galerie A. Lefort, 1950, p. 2)

Je l'ai déjà écrit plus tôt : Agnès Lefort ne redoute aucun tour de force. Car c'en est un que de présenter côte à côte des peintres aussi divers, aussi divers que les

tendances et les individus. Peu importe, Agnès Lefort a voulu prouver que ces artistes étaient capables de passer par-dessus leurs divergences de points de vue et d'exposer tous ensemble. (Boulanger, 1950, p. 8)

La première saison de la galerie Agnès Lefort accueille au moins un lancement de livre ainsi que sept autres expositions individuelles, dont la première exposition en galerie commerciale de la sculptrice Suzanne Guité. C'est aussi durant cette première année d'activité qu'a lieu l'épisode de censure de la sculpture *La Paix* de Robert Roussil qui a fait couler beaucoup d'encre et a certainement participé à faire reconnaître Lefort en tant que défenderesse de l'art moderne canadien dans le milieu artistique montréalais. Alors que la sculpture était exposée devant la galerie à l'hiver 1951, elle a d'abord fait les frais d'un règlement municipal empêchant d'exposer des représentations de personnages nus ou demi nus à la vue du public, puis de la colère d'un citoyen qui allait la détruire partiellement à coup de madrier. Il est probable que Roussil et Lefort avaient envisagé que la sculpture susciterait une certaine controverse, puisqu'une autre œuvre de Roussil (*La Famille*) avait fait de même 16 mois auparavant, la sculpture ayant été saisie par les forces de l'ordre puis transportée dans un poste de police. Selon Julie-Anne Godin-Laverdière, cet événement avait fait du sculpteur une célébrité instantanée (2017, p. 61) Toutefois, Roussil avait appris de cet incident et avait fixé sa plus récente sculpture à un lourd socle de béton pour en empêcher tout déplacement devant la Galerie Agnès Lefort<sup>18</sup>.

Outre cette première année d'activité, la reconstitution de la programmation de la Galerie Agnès Lefort permet de comprendre l'ampleur du travail accompli par la galeriste durant la décennie 1950. Elle y organise 85 expositions temporaires et toutes les expositions individuelles, de duos ou de trios d'artistes canadiens qu'elle y présente<sup>19</sup> sont consacrées à des artistes vivants<sup>20</sup>. Plus encore, près de 75% des expositions individuelles à la galerie de Lefort sont dédiées au travail d'au moins un ou une artiste originaire du Québec ou y résidant.

Nos recherches nous ont permis de constater que Lefort a offert à plusieurs jeunes artistes du Québec leur première exposition individuelle en galerie d'art, entre autres Edmund Alleyn, Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Pierre de Ligny Boudreau, René Derouin, Marcelle Ferron, Pierre Gendron, Suzanne Guité, Joseph Iliu, André Jasmin, Anne Kahane, Eva Landori, Denys Matte, Jean McEwen, Tobie Steinhouse et Claude Vermette.

Afin de préserver la liberté des artistes dont elle choisit de montrer le travail et de ne pas nuire à la diffusion de leur œuvre, Lefort ne lie pas les artistes qu'elle expose par un contrat, pas plus qu'elle n'exige d'exclusivité de leur part (Sicotte, 1996, p. 48). Cette posture diffère de celle d'autres galeristes qui vont présenter de l'art canadien réalisé par des artistes vivants, comme Max Stern qui dirige la Dominion Gallery of Fine Arts de Millman et exige l'exclusivité de la part des artistes qu'il expose et utilise le stockage des œuvres produites afin d'en contrôler l'offre

et la demande marchande (Duncan, 1992, p. J5). De la part de Lefort, il s'agit certainement d'une prise de risque qui témoigne de son objectif de privilégier le développement des arts plutôt que le profit économique personnel. Toutefois, elle demande une commission à la vente de 33% et que chaque artiste couvre les frais liés à l'exposition de son travail (Sicotte, 1996, p. 48).

Au fil des ans, la proportion des œuvres non figuratives présentées à la Galerie Agnès Lefort va en augmentant, suscitant parfois des réponses mitigées de la part de la critique journalistique qui ne va pas toujours endosser les choix esthétiques qu'elle montre. C'est notamment le cas en 1954, alors qu'elle expose des œuvres récentes de Paul-Émile Borduas, « [s]on cheval de bataille », (Lefort, citée dans Sarrazin, 1961, p. 26). Alors que Rodolphe de Repentigny (sous son nom de plume François de Bourgogne) statue que cette exposition marque « de façon définitive l'acceptation publique de la peinture non figurative » (1954, p. 6), d'autres font preuve d'une moins grande réceptivité, comme le critique d'art Paul Gladu : « [L]es fanatiques de Borduas sont nombreux. Il est à regretter que l'enthousiasme les rende aveugles. On ne peut tout accepter en bloc sans faire abstraction de sa lucidité et de son discernement... » (1954, p. 61). Même si Lefort a généralement pu bénéficier du soutien du milieu artistique et des publics, son travail de diffusion des esthétiques modernes a constitué un effort et une prise de risques qu'elle a dû renouveler afin de faire évoluer les arts visuels au Québec.

### Une rampe de lancement

Près de trois ans plus tard, Gladu réserve en septembre 1957 un meilleur traitement à l'aménagement de la toute nouvelle galerie de Denyse Delrue qu'à l'exposition de Borduas chez Lefort, la considérant comme un « chef-d'œuvre de recherche et de simplicité » à l'éclairage parfait, soutenant même qu'il « ne [se] souvien[t] pas d'avoir vu une galerie de tableaux aussi attirante même à New York où, pourtant, les galeries sont si nombreuses » (1957, p. 77). Cette fois, son opinion va dans le même sens que celle de Rodolphe de Repentigny : « [a]vec cette galerie, nous avons pour la première fois l'occasion de voir des tableaux et sculptures dans une ambiance conçue spécifiquement pour les mettre en valeur » (1957, p. 73). Les nombreux efforts déployés par Delrue pour aménager un lieu propice à l'exposition des œuvres ont ainsi été bien accueillis, malgré un espace restreint d'une seule pièce emménagée à même un rez-de-chaussée en contrebas (Pierre, 1957, p. 7). Pour y parvenir, Delrue fait appel à l'architecte Jean-Paul Pottier; une des particularités de cet espace d'exposition tient certainement de son système d'accrochage, qui consiste en deux barres métalliques parallèles qui parcourent toute la pièce et sur lesquelles sont fixées les œuvres, détachées du mur. Dorothy Pfeiffer souligne le caractère ingénieux et original du système, alors que René Chicoine estime que ce dégagement du mur « isole davantage les œuvres [et] leur donne une vie plus marquée » (Pfeiffer, 1958, p. 22; Chicoine, 1957, p. 7).

Autre particularité de cette nouvelle galerie : il s'agit de la première galerie montréalaise dédiée exclusivement à la diffusion de la production d'artistes modernes canadiens. De surcroît, Delrue met sur pied plusieurs initiatives visant à favoriser l'intégration des artistes de la relève québécoise dans le milieu artistique. Sur cet aspect, la journaliste Jocelyne Lepage rappelle qu'on disait de Delrue qu'elle « n'était pas une femme, mais une rampe de lancement » (1983, p. E-5).

Pour sa première exposition, Delrue coordonne une exposition collective regroupant le travail d'une vingtaine d'artistes<sup>21</sup> qui permet, dès lors, de démontrer l'orientation de la galerie, puisque les artistes qui y prennent part « représentent notre avant-garde artistique » (Gladu, 1957, p. 77). En faisant se côtoyer des productions d'artistes de générations distinctes (plusieurs artistes ayant été des élèves de Pellan ou de Borduas), Delrue crée une trame narrative qui présente et historicise l'évolution des esthétiques modernes au Québec et au Canada, ce qui participe à la légitimation de la nouvelle génération qui se trouve affiliée à ces autres peintres ayant atteint un niveau de reconnaissance indéniable dans le milieu artistique. Sur cette stratégie, Delrue reconnaît avoir entrepris plusieurs démarches afin d'obtenir le prêt des œuvres réalisées par Borduas et par A. Y. Jackson pour les besoins de l'exposition (Delrue et Poulin, 1979, p. 3). Paul Gladu soutient même, dans sa critique de l'exposition, que Borduas et Pellan ont maintenant « presque l'air [de] classique[s] » (1957, p. 77).

Afin de faire connaître sa nouvelle galerie à un bassin de collectionneur.euse.s potentiel.le.s, Delrue constitue une liste de contacts à partir de la liste des membres montréalais de l'Association des médecins et de plusieurs membres du MBAM dont les coordonnées sont publiées dans la revue du musée (Marcotte, 2000, p. 22). À son premier emplacement, Delrue établit avec certains artistes des contrats d'exclusivité renouvelables d'une durée d'un an, en échange d'une commission à la vente de 20% (Delrue et Poulin, 1979, p. 6-7). Elle ne répète pas l'expérience des contrats d'exclusivité à son deuxième emplacement, mais exige plutôt une commission de 33% pour chaque vente (Delrue et Poulin, 1979, p. 12; Marcotte, 2000, p. 89).

Souhaitant faire de sa galerie un foyer multidisciplinaire pour les arts, Delrue expose peintures<sup>22</sup>, sculptures, mais aussi tapisseries, gravures, sérigraphies, bijoux et cinéma d'animation, en plus d'accueillir plusieurs lancements d'ouvrages littéraires publiés par les Éditions Erta, Orphée et L'Hexagone. Elle se fait également un devoir d'encourager la relève dans les arts visuels en aidant les jeunes artistes à obtenir une reconnaissance professionnelle. Pendant les années 1950, Delrue offre leur première exposition individuelle en galerie commerciale à plus d'une dizaine d'artistes<sup>23</sup>. Delrue précise la place centrale de cet objectif dans la direction de sa galerie : « Je ne suis pas une marchande de tableaux. [...] Je dirige une galerie d'art. Je veux permettre à des jeunes de prendre contact avec le public. C'est différent » (Delrue, citée dans Keable, 1961, p. 3).

Mais encore, à partir de 1958, elle s'associe à un concours de peinture<sup>24</sup> créé par le Centre canadien d'essai<sup>25</sup> et dont l'objectif est de faire connaître les jeunes artistes en offrant aux lauréat.e.s une exposition conjointe à sa galerie. Dans *La Presse*, on soutient que ce prix offert par Delrue aux récipiendaires encore méconnu.e.s du public agira en tant que « lancement » de leur carrière dans le milieu artistique en leur octroyant leur « première exposition importante » (Toupin, Daghish et Clark lauréats de la « Jeune peinture », 1958, p. 24).

Aussi en 1958, Delrue s'implique dans une nouvelle association regroupant des ancien.ne.s élèves de l'ÉBAM, créée pour participer « au mouvement d'éveil que subit l'évolution des arts plastiques à Montréal » (Nouvelle association artistique organisée, 1958, p. 47). Delrue y est d'abord nommée à la direction (rôle qu'elle partage avec d'autres membres), pour ensuite être élue à la présidence de l'organisation en 1959. Sous la présidence de Delrue, le Club des Beaux-Arts entreprend de soutenir les jeunes artistes par le financement et l'octroi de bourses. Pour y parvenir, le Club appelle ses membres et les artistes en général à faire don d'une de leurs œuvres afin qu'elle puisse être mise aux enchères et ainsi constituer le fonds à redistribuer : le projet reçoit une réponse positive du milieu puisque 50 artistes font don d'autant d'œuvres<sup>26</sup>. Le Club a ensuite lancé un concours destiné aux artistes de moins de 35 ans et les trois récipiendaires ont pu se partager des bourses totalisant 1000\$. Ces quelques exemples démontrent que Delrue, par son implication dans le milieu artistique, a fait preuve d'inventivité en créant des opportunités pour encourager la relève (expositions, prix, concours et bourses), à sa galerie mais aussi hors de ses murs.

### Les centres d'art : l'insertion en quelques années d'un nouveau type d'organismes dans le milieu culturel du Québec

Alors que Lefort et Delrue ont utilisé un type d'organisme culturel déjà connu pour augmenter la diffusion des esthétiques modernes, soit la galerie d'art, Pauline Rochon va faire évoluer encore davantage le paysage culturel de la province en établissant en 1949 le premier centre d'art en territoire québécois et en participant au développement de l'accessibilité à la culture hors des pôles artistiques de Montréal et de Québec.

Le phénomène des centres d'art au Québec (et au Canada) durant ces décennies est encore très peu documenté. Entre autres inspirés des *community art centers* des États-Unis, les centres d'art au Canada fondés durant cette période ont pour particularité – et mérite – d'avoir été fondés sans soutien ni instigation de la part de l'État, en tant qu'initiatives privées (individuelles ou communautaires). Plusieurs de ces organismes, dont le premier au Québec, sont le résultat d'initiatives et d'une direction féminines. Il s'agit d'organismes sans but lucratif, pour la plupart fondés dans des régions plus ou moins éloignées des pôles artistiques par des personnes y résidant qui y ont identifié un manque en matière d'offre culturelle et ont décidé d'y remédier et de favoriser l'accessibilité à l'art.

Les centres d'art mettent sur pied une offre de loisirs culturels diversifiée et multidisciplinaire pouvant comprendre des cours destinés à un public d'enfants ou d'adultes, des expositions d'art visuel, des représentations musicales (concerts, opéras), théâtrales ou autres spectacles, des conférences éducatives, etc. Ainsi, il s'agit de nouveaux lieux qui améliorent les possibilités de diffusion des œuvres produites par les artistes professionnel.le.s en plus d'offrir de la formation et de l'équipement visant à stimuler les pratiques créatives amateurs. Tant dans les pratiques créatives qu'ils encouragent que dans les productions qui y sont diffusées, les centres d'art ont promu une vision multidisciplinaire et inclusive des arts.

Au Québec, le premier centre d'art est fondé à Sainte-Adèle par Pauline Rochon, avec l'assistance de la peintre Agnès Lefort. C'est après avoir fondé et dirigé deux entreprises<sup>27</sup> ainsi qu'organisé des expositions dans une institution hôtelière du village que Rochon décide de concrétiser son projet avec la création du Centre d'art de Sainte-Adèle (CASA). Artiste amateur, Rochon demande à Agnès Lefort (qui lui avait d'ailleurs enseigné la peinture durant les années 1930) de l'aider à établir la programmation des activités et à recruter le corps professoral.

Sainte-Adèle est alors un lieu de villégiature touristique réputé pour ses paysages et son offre d'activités sportives. Pour mettre en marche et faire progresser son projet ambitieux, à défaut de pouvoir bénéficier d'un soutien financier gouvernemental, Rochon réussit à mobiliser un bon nombre de personnes et de ressources à travers le village, qu'il s'agisse d'élus ou même de la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle. Par exemple, les activités du centre d'art ne sont pas toutes regroupées en un même lieu, mais plutôt disséminées dans plusieurs établissements et terrains de Sainte-Adèle, prêtés par la localité ou par des institutions hôtelières, ce qui en diminue les coûts de fonctionnement.

Principalement actif durant la période estivale<sup>28</sup>, le CASA stimule l'attractivité touristique de la région par ses nombreuses activités. Dès sa première année, le centre d'art propose une gamme variée de divertissements culturels favorisant l'accessibilité matérielle des œuvres à un plus vaste public. À un rythme de deux ou trois activités par semaine en saison estivale, le centre d'art présente plusieurs spectacles, concerts, pièces de théâtre, récitals de ballet, conférences, représentations de films et de documentaires, en plus d'organiser une Foire annuelle de l'art et du livre à partir de 1954.

Le CASA se démarque aussi par la quantité et la variété des cours offerts qui incluent, entre autres : le ballet, la céramique, la musique, la peinture et le dessin, la photographie, la sculpture, la tapisserie d'art et le théâtre. Au cours des années où Rochon est à la tête de l'organisme, les classes d'art sont toutes enseignées par des artistes professionnel.le.s<sup>29</sup> (reconnu.e.s ou de la relève), ce qui témoigne de la valeur qu'elle accorde aux pratiques créatives amateurs ainsi qu'à leur développement.

Dès 1950, Rochon s'applique également à faire reconnaître au Québec la tapisserie comme art. Cet intérêt est perceptible dans son offre de cours au centre d'art, mais aussi dans ses prises de paroles reproduites dans la presse écrite, où elle évoque le souhait de faire de la tapisserie un art national. Pour le centre d'art, elle fait d'abord construire une dizaine de métiers à tisser en haute lisse et embauche des artistes lissières professionnelles pour offrir les cours de tapisserie. Au fil des ans, Rochon élabore, dans son programme de cours, une stratégie en plusieurs phases visant à distancier progressivement la tapisserie d'art du tissage domestique auprès du public et du milieu artistique, pour amener à reconnaître la valeur de la tapisserie en tant qu'art à part entière.

Enfin, bien que seulement quelques expositions d'art visuel soient organisées au CASA durant cette période, des causeries sur l'art moderne animées par Agnès Lefort y ont lieu durant l'été sur une base hebdomadaire jusqu'en 1954. Dans ces Forums du Samedi, Lefort commente les travaux réalisés durant la semaine par les élèves de ses cours de peinture, en plus de discuter d'art moderne en général. Lefort utilise ces forums de discussion, qui adoptent une forme entre l'atelier de critique d'art et la conférence, pour développer le goût et la créativité des participant.e.s. Mais encore, elle offre aux artistes amateur.trice.s à qui elle enseigne une rétroaction formatrice, notamment en attribuant une réelle valeur esthétique et artistique aux œuvres réalisées.

### « Le 3<sup>e</sup> centre d'expos de la province »<sup>30</sup>

D'autres femmes vont aussi s'impliquer activement dans la diffusion des esthétiques modernes et non figuratives durant cette période, dont Eugenie Sharp Lee qui fonde le Centre d'art de Cowansville (CAC) en 1956 et pour lequel elle assume la fonction de présidente durant plus de douze ans. Ainsi, Sharp Lee va se réapproprier la formule du centre d'art pour l'adapter aux besoins qu'elle a identifiés dans sa région et établir un organisme hybride qui reprend plusieurs caractéristiques du centre d'art, mais également du musée et de la galerie d'art. Pour l'aider à mettre sur pied son projet, Sharp Lee consulte plusieurs coordonnateur.trice.s de centres d'art, madame Henri Picard<sup>31</sup> (présidente du Musée des beaux-arts de Granby) ainsi que John Steegman (directeur du MBAM), entre autres (Cowansville founds Art Centre, 1957, p. 67).

Les principaux objectifs du CAC sont de créer un intérêt pour les arts dans la région, d'enseigner aux enfants et encourager leur créativité artistique ainsi que d'offrir un nouvel espace d'exposition qui permettra aux artistes – particulièrement ceux des Cantons-de-l'Est – d'élargir leur public (Karon, 26 juin 1955, p. 5; *Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 1). Des classes d'art y sont données, mais celles-ci sont bien moins nombreuses qu'au CASA, par exemple. Le principal champ d'activités du CAC relève plutôt de l'organisation d'expositions; Sharp Lee réussit d'ailleurs à mettre sur pied des programmations

ambitieuses, tant et si bien que Rodolphe de Repentigny souligne en 1957 dans *La Presse* que Cowansville pourrait bien être le troisième centre d'expositions de la province (1957a, p. 36).

Afin de favoriser le collectionnement et peut-être d'attirer davantage d'artistes afin qu'ils viennent y exposer leurs œuvres – loin des cimaises de Montréal et de Québec, les œuvres présentées à la CAC pouvaient être offertes à la vente, et ce sans que le centre d'art n'exige de commission. Le CAC invitait plutôt les artistes (qui le voulaient) à faire don d'une de leurs œuvres; cette pratique a mené à la constitution d'une collection permanente qui était vraisemblablement exposée durant la saison hivernale au centre d'art (Clifton, 1979, p. 3; Art Centre Plans Its 10th Season, 1965, p. 5). La collection est aujourd'hui connue sous le nom de Collection Bruck-Lee et est exposée au Musée Bruck, dans le même bâtiment qui abritait autrefois le CAC.

L'originalité de Sharp Lee dans la gestion du CAC tient aussi des collaborations qu'elle a su développer avec des institutions tels le MBAM et le Musée des beaux-arts du Canada. Elle coordonne également au centre d'art un nombre important d'expositions dont la proportion de femmes artistes en tant qu'exposantes est remarquable. Par exemple, la première exposition à être tenue au CAC en 1956 propose près d'une quarantaine de peintures et sculptures réalisées par douze artistes<sup>32</sup> de Montréal et des Cantons-de-l'Est, dont neuf femmes. La proportion d'œuvres exécutées par des femmes est si exceptionnelle pour l'époque qu'au moins un article considère, à tort, qu'il s'agit d'une exposition strictement féminine. Durant les années 1950, une très forte majorité des expositions présentées au CAC montrent le travail d'au moins une artiste, et les deux tiers de toutes les expositions individuelles qui y sont présentées sont consacrées à des femmes.

Sharp Lee soutient déployer des efforts pour proposer un équilibre entre le passé et le présent dans la programmation des expositions du centre d'art, en prenant soin de présenter des pratiques figuratives et d'autres abstraites (Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre, 1959, p. 21). Cette préoccupation est probablement attribuable à une certaine impopularité des esthétiques non figuratives auprès d'une partie du public du centre d'art qui, selon Sharp Lee, préférait encore reconnaître les sujets représentés dans les œuvres qui lui étaient montrées (Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville, 1959, p. 7).

Le CAC se démarque également par ses collaborations avec des musées qui participent au développement de sa reconnaissance et de sa renommée. Bien qu'une relation hiérarchique soit perceptible entre le lieu qui bénéficie déjà d'une autorité dans le secteur culturel et celui en quête de légitimation, il faut reconnaître le rôle proactif et initiateur de Sharp Lee dans ces projets.

Par exemple, en 1957, Sharp Lee invite le MBAM à présenter au CAC la seconde exposition annuelle de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal. C'est la première grande exposition d'art non figuratif que circule le MBAM ailleurs qu'à Québec. Ce déplacement d'une exposition du musée montréalais en région change la donne en matière d'accessibilité de l'art moderne au public de la province et est un événement qui, selon Rodolphe de Repentigny, « fera époque dans l'histoire artistique de la Province » (1957a, p. 36). Cette collaboration, initiée par Sharp Lee, a permis que presque l'entièreté de l'exposition soit déplacée au CAC pour y être présentée durant deux semaines en avril 1957.

Pour autre exemple, Sharp Lee se rend en 1958 à Ottawa afin de prendre contact avec la Galerie nationale du Canada (maintenant Musée des beaux-arts du Canada), et ce, dans l'objectif d'entreprendre une collaboration qui permettrait au CAC d'emprunter des œuvres et des films. Il est probable que son interlocuteur à la Galerie était Claude Picher, alors responsable de la liaison dans l'Est du Canada. En novembre de la même année, deux expositions du musée sont prêtées au CAC, soit une sélection d'œuvres récentes montrées lors de la Biennale d'art canadien ainsi qu'une collection de reproductions de murales égyptiennes<sup>33</sup>.

### L'autre révolution tranquille

Chacune à leur manière, les entrepreneures culturelles dont il a été question dans cet article ont participé au développement du secteur des arts visuels au Québec. Un regard contemporain nous permet de constater que ces femmes ont adopté et mis en place des stratégies d'action culturelle plusieurs années avant que l'État québécois ne soutienne le domaine des arts et de la culture.

Les quatre entrepreneures étudiées ont développé des projets et organismes innovants dans le paysage culturel du Québec des années 1940 et 1950. Agnès Lefort a fondé la première galerie spécialisée dans la diffusion de l'art moderne canadien, avec laquelle a pris un risque économique indéniable en se consacrant à un créneau artistique qui n'avait pas encore de marché établi. Quelques années plus tard, Denyse Delrue a mis sur pied plusieurs projets, sa galerie éponyme n'en étant pas le moindre, afin d'offrir des opportunités de diffusion et de reconnaissance aux artistes de la relève et de les intégrer dans le milieu artistique. Pauline Rochon a créé le premier centre d'art de la province et a su faire reconnaître la pertinence d'un tel type d'organismes dans le paysage culturel. Son initiative a mis en branle un mouvement de décentralisation de l'activité artistique à travers la province en entraînant la fondation de nombreux centres d'art au cours des années suivantes. Enfin, Eugénie Sharp Lee a transformé la formule du centre d'art et a créé une formule hybride avec la galerie d'art et le musée pour le Centre d'art de Cowansville et est allée chercher des collaborations avec des musées d'envergure afin d'améliorer l'accessibilité à l'art pour les gens de la région.

En tant qu'entrepreneures culturelles, elles ont créé des galeries et des centres d'art qui ont permis d'établir de nouvelles valeurs culturelles en facilitant l'expression artistique, en favorisant la diffusion de la création artistique et en participant à la sensibilisation des publics. Plus particulièrement, elles ont joué un rôle proactif dans la décentralisation de l'offre culturelle à travers la province en rendant l'art accessible à un plus grand nombre<sup>34</sup>. Elles ont fait la promotion du travail d'artistes canadien.ne.s et québécois.es ainsi que des esthétiques modernes, en plus d'avoir encouragé et soutenu la relève artistique. Par la direction artistique de leur organisme culturel, elles ont aussi favorisé une certaine extension des frontières de l'art et de la notion de culture en reconnaissant l'importance et la valeur de l'expression artistique par un plus grand nombre grâce au développement des pratiques créatives amateurs. Elles ont aussi œuvré à faire reconnaître comme art des pratiques jusqu'alors minorisées. Enfin, elles ont créé une place dans le milieu de l'art pour des esthétiques, des artistes, des publics, des créateur.trice.s ainsi que des pratiques jusqu'alors inconsideré.e.s ou mis.es à l'écart.

Durant une période où la gestion d'une entreprise par une femme tenait encore de l'exception, ces pionnières ont fondé des galeries et des centres d'art en portant une vision qui a animé et fait évoluer le milieu artistique et culturel de la province. La quantité de chemins défrichés par Agnès Lefort, Denyse Delrue, Pauline Rochon et Eugenie Sharp Lee ne s'en trouve qu'encore plus remarquable.

---

## Notes

1. Cet article est tiré de nos recherches doctorales qui incluent également l'apport de Suzanne Guité.
2. Précisons que l'activité de certaines de ces femmes a déjà fait l'objet de recherches antérieures, mais la majorité d'entre elles ne s'intéressent qu'à une seule figure de cas, en ne constatant pas le phénomène nouveau de la fondation et de la direction de plusieurs organismes culturels par des femmes au Québec durant cette période. Concernant les entrepreneures nommées dans cet article, notons les recherches d'Edith-Anne Pageot (2008) au sujet de Rose Millman; d'Hélène Sicotte (1994, 1995, 1996) portant sur Agnès Lefort et l'état de la diffusion artistique au Québec durant les années 1950; d'Yves Robillard (1985) et de Julie Marcotte (2000) s'intéressant à Denyse Delrue; ainsi que celles de Lise Lamarche, Gilles Daigneault et Lisa Bouraly (2016) qui ont permis de mettre de l'avant de rôle de Fernande Saint-Martin dans la fondation de la galerie L'Actuelle. Nous vous encourageons à les consulter.
3. Souvenons-nous qu'on assiste, durant cette période, à une évolution progressive de l'acceptabilité sociale du travail salarié féminin (dont celui des femmes mariées) ainsi qu'à une consolidation de professions dites féminines en correspondance aux rôles traditionnels féminins. Soulignons également que, jusqu'en 1964, l'incapacité juridique des femmes mariées leur accordait approximativement les mêmes droits qu'aux personnes mineures au Québec et celles-ci devaient, par exemple, obtenir l'autorisation de leur mari pour exercer une profession. Bien qu'une disposition soit entrée en vigueur en 1954 et avait dès lors retiré les femmes mariées de la liste des personnes incapables de contracter, cette nouvelle capacité juridique s'était trouvée restreinte par le régime matrimonial des époux jusqu'en 1964 (Lawrence, 1955, p. 69).

4. Née à Tillbury en Ontario, Pauline Rochon (1906-1962) s'établit à Montréal à 27 ans. Avant de fonder le Centre d'art de Sainte-Adèle (CASA) en 1949 avec l'aide d'Agnès Lefort, Rochon a déjà une solide expérience en création et gestion d'entreprise puisqu'elle avait déjà fondé un studio de photographie à Montréal ainsi qu'une boutique d'artisanat à Sainte-Adèle. Elle dirige le CASA jusqu'en 1957, puisqu'elle est alors invitée à mettre sur pied et diriger un nouvel organisme semblable en Floride avec le Pine Crest Art Centre, où elle va chercher à faire connaître le travail de plusieurs artistes canadiens par le biais d'expositions et de concerts.
5. Native de St-Rémi de Napierville, Agnès Lefort (1891-1973) étudie la peinture et le dessin au Monument national durant quatre ans en plus de suivre plusieurs cours à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) ainsi qu'un cours d'anatomie à l'Université McGill. Son style graphique, d'abord figuratif et traditionnel, évolue tout au long de sa carrière artistique, influencé par ses voyages et rencontres en Europe en puisant du côté du fauvisme puis du post-cubisme. Son travail est présenté dans plusieurs expositions d'envergure dès les années 1920 à Sao Paulo, Rio de Janeiro, New York et Toronto et elle participe à l'exposition *Femina* tenue au Musée de la Province en 1947. En 1941, elle participe à la Conférence des artistes canadiens à Kingston et devient une des membres fondateurs de la Fédération des artistes canadiens, association pour laquelle elle s'implique jusqu'en 1951 au sein de la section montréalaise. Avant de fonder à Montréal une galerie d'art en 1950, Lefort occupe des postes de rédactrice et de graphiste, en plus d'enseigner la peinture à son propre atelier, à l'École Edgar & Cramp ainsi qu'au CASA qu'elle aide à mettre sur pied. Elle prend sa retraite en 1961 après avoir vendu sa galerie à Mira Godard.
6. Née en territoire autrichien, Eugenie Sharp Lee (née Sharp ou Schnapp) (v. 1901-1987) émigre en Amérique du Nord en jeune âge et épouse Leopold Schildkraut Lee en 1923. Le couple emménage à Cowansville durant les années 1920 et accueille un premier enfant en 1925 puis un deuxième en 1930. Leopold est employé de l'usine textile Bruck Silk Mills, Ltd, où il occupe les postes de directeur général et de vice-président. Amatrice d'art, Sharp Lee s'implique aussi dans sa communauté, notamment en étant présidente de la Ladies' Branch of the Cowansville Golf Club. Elle fonde le Centre d'art de Cowansville (CAC) en 1956, avec le soutien de Gerald Bruck, président de la Bruck Mills lui-même amateur d'art, qui va fournir gratuitement les locaux du *clubhouse* de l'entreprise pour héberger les activités du centre d'art. Sharp Lee occupe la présidence du CAC jusqu'en 1968.
7. Native de Montréal, Denyse Delrue (née Lavallée) (1922-1997) suit des cours pendant plusieurs années à l'ÉBAM et à l'École du Meuble. À l'ÉBAM, elle remporte quelques distinctions et y reçoit les enseignements d'Alfred Pellon qui lui permet de laisser libre cours à son expressivité. Elle bénéficie d'une amorce d'insertion dans le milieu de l'art en participant à des expositions organisées par l'ÉBAM, aux Salons du Printemps de 1946 et 1947 et à l'Exposition de la jeune peinture canadienne à la Galerie Au diable vert, chez Lucien Parizeau, en 1945. En 1945, Maurice Gagnon la qualifie de jeune talent prometteur dans son ouvrage *Sur un état actuel de la peinture canadienne* (p. 100). Toutefois, elle cesse de fréquenter l'ÉBAM et de peindre dans les mois suivant son mariage avec le joaillier Georges Delrue en 1946; le couple a ensuite deux enfants nés en 1949 et en 1952. Jusqu'à la fondation de sa galerie en 1957, Delrue soutient s'être consacrée à la promotion, à la distribution, à la vente et à la mise en exposition de la production de Georges, ce qui lui a permis de développer une expérience ainsi qu'un réseau considérables. En 1957, les Delrue font l'acquisition d'un immeuble sur la rue Crescent à Montréal à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) qui va inclure la résidence familiale et les ateliers de Georges. Delrue décide d'utiliser le sous-sol pour y établir une galerie d'art. La séparation du couple en 1959 entraîne le déménagement de Denyse ainsi que de la galerie, qui va conserver le nom de famille de son ancien mari pour son entreprise. Le nouvel emplacement est dans l'immeuble adjacent au premier espace, offrant toutefois un espace bien plus vaste qui lui permet de présenter différentes expositions simultanément.
8. Pour en apprendre davantage sur les entrepreneures culturelles au Québec durant cette période, nous vous invitons à consulter notre mémoire de maîtrise et notre thèse de doctorat disponibles en ligne (Lafleur, 2011, 2020).
9. Alors que plusieurs (Harvey et Southam, 1972, p. 121; Harvey, 2011, p. 18; Lacoursière, Provencher et Vaugeois, 2001, p. 554; Robert, 1966, p. 43) entre autres, la considèrent comme la première galerie d'avant-garde à Montréal, nous nous permettons d'extrapoler en la qualifiant même de première galerie avec une telle orientation au Québec, Montréal étant alors le principal pôle artistique de la province et le plus propice aux avant-gardes. Sandra Gwyn, dans une étude commandée par la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada, soutient même que ce serait une des premières galeries au Canada, sinon la première, à s'être spécialisée dans ce créneau (1971a, p. 25; 1971b, p. 20).
10. Nommons seulement quelques-unes de ces initiatives durant les années 1950 : le Centre d'art d'Orford (fondé en 1951), le Centre d'art de Joliette (fondé en 1953), le Centre d'art de Chicoutimi (fondé en 1955), le Centre d'art de Trois-Rivières (fondé en 1955), le Centre d'art de Percé (fondé en 1956), le Centre d'art de Cowansville (fondé en 1956), le Centre artistique et artisanal du Richelieu (fondé en 1957), le Centre d'art Mauricien (fondé

en 1958), le Centre culturel de St-Jean des Piles (fondé en 1959) et le Centre d'art de Sorel (fondé en 1959). Une recherche plus approfondie sur les centres d'art au Québec durant cette période permettrait certainement d'en faire sortir de l'ombre plusieurs autres.

**11.** À titre d'exemple, un article de *La Presse* publié en 1957 soutient même que Pauline Rochon « fut à l'origine dans notre province des nombreux centres culturels qui se multiplient maintenant de tous côtés » (De Ste-Adèle à Fort Lauderdale. Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride, 1957, p. 12).

**12.** Voir entre autres : (Pinard et Trottier, 1960, p. 9; Vaillancourt, 1958, p. 40).

**13.** Bien que la Dominion Gallery of Fine Art et la West End Art Gallery aient abondamment présenté l'art canadien, les situations dans lesquelles ces galeries ont exposé des œuvres relevant d'esthétiques non figuratives tiennent de l'exception.

**14.** La galerie L'Actuelle, quoique éphémère (en activité de 1955 à 1957), occupe un rôle d'importance dans le paysage artistique québécois, puisqu'il s'agit de la première au Canada à ne présenter exclusivement que des œuvres non figuratives.

**15.** Bien qu'à l'époque, la fondation de L'Actuelle ne soit attribuée qu'à Molinari, de plus en plus d'écrits récents corrigent le tir pour attribuer à Saint-Martin le rôle de cofondatrice et de cogestionnaire de la galerie.

**16.** « Au hasard de l'aventure féminine : Quand un peintre décide de lancer les autres... » est le titre d'un article publié le 9 octobre 1960 dans *La Patrie du dimanche* au sujet de la carrière de galeriste d'Agnès Lefort.

**17.** Des photographies et commentaires de l'exposition publiés dans la presse écrite confirment la présence de plusieurs œuvres abstraites ou non figuratives dans l'exposition. Voir, notamment (Huot, 1950, p. 9; Lacombe, 1950, p. 5).

**18.** Pour en apprendre davantage sur les controverses autour de La Paix et de La Famille, on consultera Julie-Anne Godin-Laverdière (2017) et sa thèse de doctorat déposée en 2021.

**19.** Approximativement 90% des expositions qui ont lieu à la Galerie dans les années 1950 sont des expositions individuelles, de duos ou de trios (soit 75 expositions).

**20.** Nous incluons dans cette catégorie l'exposition des œuvres de Dorothy Duncan MacLennan en début mai 1957. Bien que son décès soit survenu à la fin d'avril 1957, l'exposition était déjà prévue au calendrier de la galerie avant l'événement.

**21.** Il s'agit de Paul-Vanier Beaulieu, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jean-Philippe Dallaire, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Philippe Émond, Pat Ewen, Gabriel Filion, Roland Giguère, Alexander Young Jackson, André Jasmin, Denis Juneau, Anne Kahane, Fernand Leduc, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Jean-Paul Riopelle et Gérard Tremblay.

**22.** Nous incluons aussi dans cette catégorie les dessins et encres.

**23.** Dont Micheline Beauchemin, Charles Daudelin, Paterson Ewen, Jean Goguen, Louis Jacque, Denis Juneau, Patrick Landsley, François Soucy, Fernand Toupin, Roland Truchon et Armand Vaillancourt.

**24.** Le concours est élargi au domaine de la sculpture dès 1959.

**25.** Fondé par Natan Karczmar à l'ÉBAM, le Centre canadien d'essai (1957-1964) était un lieu pluridisciplinaire de diffusion qui proposait des spectacles et organisait des expositions, notamment le Salon de la jeune peinture.

**26.** De ce nombre, 35 avaient, au moment de la mise aux enchères, déjà eu leur travail exposé chez Delrue, ce qui témoigne, sinon de son influence dans le projet, à tout le moins du fait qu'elle a exposé un nombre significatif d'artistes modernes du Québec à sa galerie, puisque la galerie n'avait seulement que deux ans d'âge.

**27.** Il y eut d'abord un studio de photographie spécialisé dans le portrait d'enfants à Montréal (cofondé avec Liane Bernier en 1939), puis une boutique d'artisanat à Sainte-Adèle nommée La Pèlerine.

**28.** Quelques activités de financement ont toutefois lieu hors de cette période et quelques cours ont été donnés en automne/hiver, mais la grande majorité des activités du centre d'art ont lieu en été.

29. Notons, à titre d'exemples, pour les disciplines des arts visuels, entre 1949 et 1957 : Louis Archambault, Marcel Barbeau, Sylvia Daoust, Agnès Lefort, Pierre de Ligny Boudreau, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Mariette Rousseau-Vermette, Robert Roussil, Jacques de Tonnancour et Claude Vermette (liste non exhaustive).
30. « Cowansville pourrait être le 3<sup>ème</sup> centre d'expos de la province » est le titre d'un article rédigé par le critique d'art Rodolphe de Repentigny et publié le 17 avril 1957 dans *La Presse* au sujet du Centre d'art de Cowansville.
31. Tous les articles consultés ne l'identifient que par le nom de son époux. Madame Picard est en 1956 présidente du premier musée municipal d'arts de la province, créé au début des années 1950 sous l'initiative du maire de la municipalité de Granby (Beaux-Arts à Granby, 1955, p. 2; Gagnon, 1960a, p. 13).
32. Il s'agit de Gerald Bruck, Nora F.E. Collyer, Marjorie Felsen, Beatrice (Mrs. Robert) Hampson, Mabel Lockerby, Reginald Menzer, Kathleen M. Morris, Léon Plomteux, Raymonde Plomteux, Anne Savage, Ethel Seath et Norah L. Smythe.
33. Les deux expositions sont présentées en même temps au CAC, du 1<sup>er</sup> au 16 novembre. En ce qui a trait à la Biennale d'art canadien, l'exposition prêtée regroupe les œuvres de plus d'une vingtaine d'artistes, parmi lesquels Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Paul-Émile Borduas, Albert Dumouchel, Jean Paul Lemieux, Jean Paul Riopelle et Harold Town.
34. Bien que nos recherches portent spécifiquement sur l'apport des femmes ayant dirigé des galeries et des centres d'art pendant les années 1940 et 1950 au Québec, la présence de femmes occupant des rôles d'importance au sein de lieux de diffusion culturelle au Canada a débuté bien avant et plusieurs chercheurs.s s'intéressent au phénomène depuis plus d'une décennie. Nous pensons, notamment aux travaux d'Anne Whitelaw (2012) et de Lianne McTavish (2012) qui ont étudié le rôle des femmes professionnelles et bénévoles à la Edmonton Art Gallery entre 1923 et 1970 pour la première, et le rôle d'Alice Lusk Webster au New Brunswick Museum entre 1933 et 1953 pour la seconde.

---

## Liste de références

- Art Centre Plans Its 10th Season. (1965, 11 janvier). *Sherbrooke Daily Record*, 5.
- Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville. (1959, 4 mars). *Sherbrooke Daily Record*, 7.
- Ayre, R. (1947, été). Montreal as an Art Centre. *Canadian Art*, 4(4), 173.
- Beaux-Arts à Granby. (1955, 20 mai). *Le Devoir*, 2.
- Bellavance, G. (2000). La démocratisation, et après? Dans G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique* (p. 11-25). Les Éditions de l'IQRC.
- Bellavance, G., Sirois, G., Paré, C. et Bao-Lavoie, A. (2014). *Innovations entrepreneuriales et pratiques émergentes dans le domaine des arts : Une étude exploratoire de cinq cas d'entreprises artistiques à Montréal*. Institut national de la recherche scientifique Centre-Urbanisation Culture Société.
- Boulanger, R. (1950, 9 décembre). Manifestation d'unité parmi no « indivis ». *Le Canada*, 8.

Chicoine, R. (1957, 25 septembre). La porte secrète. *Le Devoir*, 7.

Chirita, M.-G., Poisson-de-Haro, S., Cisneros-Martinez, L.-F. et Fillion, L. J. (2009, juillet). Entrepreneuriat et industries du domaine des arts et de la culture. Examen des écrits. *Cahier de recherche*, (2). Hautes Études Commerciales.

Clifton, M. (1979, 5 octobre). Bruck withdrawal sounds CAC deathknell. Townships week, supplément hebdomadaire du *The Sherbrooke Record* (Sherbrooke), 3.

Cowansville Founds Art Centre. (1957, 16 mars). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), 67-69.

Dacin, M. T., Dacin, P. A. et Matear, M. (2010, août). Social Entrepreneurship: Why We Don't Need a New Theory and How We Move Forward From Here. *Academy of Management Perspectives*, 24(3), 37-57.

de la Tour Fondue-Smith, G. (1963, 10 mai). Les fondements d'une politique d'action culturelle. Le ministère des affaires culturelles du Québec. *Le Devoir*, 1, 11.

de Repentigny, R. [François Bourgogne]. (1954, 23 octobre). Borduas à Montréal. *L'Autorité*, 6.

de Repentigny, R. (1957a, 17 avril). Cowansville pourrait être le 3<sup>ème</sup> centre d'expos de la province. *La Presse*, 36.

de Repentigny, R. (1957b, 21 septembre). Une galerie adaptée à la peinture. *La Presse*, 73.

De Ste-Adèle à Fort Lauderdale. Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride. (1957, 4 octobre). *La Presse*, 12.

Delrue, D. et Poulin, R. (1979, 10 avril). Interviewé.e.s par Yves Robillard. *Entrevue enregistrée avec Denyse Delrue et Raymond Poulin*. [Transcription de l'enregistrement des cassettes 1 et 2]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal.

Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation. (1954, 30 mai). *Chic*, 6. [Coupure conservée aux Collections spéciales de la Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » (non traitée), dossier « Galerie Agnès Lefort II »]. Copie en possession de l'auteure.

Duncan, A. (1992, 22 août). Gallery Dominion has reason to celebrate. *The Gazette*, J5.

Gagnon, C.-L. (1960a, 18 mars). La « Maison des Arts », une autre des initiatives du maire H. Boivin. *La Tribune* (Sherbrooke), 13.

Gagnon, C.-L. (1960b, 9 octobre). Au hasard de l'aventure féminine : Quand un peintre décide de lancer les autres... *La Patrie du dimanche*, 104.

Gagnon, M. (1945). *Sur un état actuel de la Peinture canadienne*. Société des Éditions Pascal.

Gladu, P. (1954, 17 octobre). Que dire de Paul-Emile Borduas? *Le Petit Journal*, 61.

Gladu, P. (1957, 22 septembre). La galerie Denyse Delrue. Un nouveau temple pour nos artistes. *Le Petit Journal*, 77.

- Godin-Laverdière, J.-A. (2017). Controverse artistique sur la rue Sherbrooke à Montréal : *La Paix* de Robert Roussil, 1951. *Ridiculous*, (24), 57-68.
- Godin-Laverdière, J.-A. (2021). *Censures et controverses : discours et rapports de forces liés à l'exposition du nu dans l'art montréalais et torontois (1945-1967)* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].
- Gwyn, S. (1971a). *La femme canadienne et les arts*. (monographie basée sur des études par N. Cohen, F. Daley, E. Kilbourn, J. Kraglund, G. Marcotte, E. O'Grady, A. Pontaut et J. Rudel-Tessier, avant-propos par Jean Le Moyne). [Étude no 7 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada]. Information Canada.
- Gwyn, S. (1971b). *Women in the Arts in Canada*. (monographie basée sur des études par N. Cohen, F. Daley, E. Kilbourn, J. Kraglund, G. Marcotte, E. O'Grady, A. Pontaut et J. Rudel-Tessier, avant-propos par Jean Le Moyne). [Étude no 7 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada]. Information Canada.
- Harvey, F. (2011). *Chronologie de l'action du gouvernement du Québec dans le domaine culturel – 1867-2011*. Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation Culture Société.
- Harvey, F et Southam, P. (1972). *Chronologie du Québec (1940-1971)*. Institut supérieur des sciences humaines.
- Huot, M. (1950, 14 novembre). Dessins et peintures d'Eveleigh. *La Patrie*, 9.
- Jones, C., Svejenova, S., Pedersen, J. S. et Townley, B. (2016). Misfits, mavericks and mainstreams : Drivers of innovation in the creative industries. *Organization Studies*, 37, 751–768.
- Julien, P.A. et Marchesnay, M. (1996). *L'entrepreneuriat*. Economica.
- Karon, D. (1965, 26 juin). Hanging paintings well is final exhibition touch. *Sherbrooke Daily Record*, 5.
- Keable, Jacques. (1961, 25 novembre). Vernissez, vernissez, il en restera... *La Presse*, 3-4.
- Lacoursière, J., Provencher, J. et Vaugeois, D. (2001). *Canada-Québec. Synthèse historique*. Éditions du Septentrion.
- Lafleur, G. (2011). *Le parcours de formation et les stratégies de diffusion de femmes galeristes à Montréal entre 1941 et 1963 : Denyse Delrue, Estelle Hecht, Agnès Lefort et Rose Millman* [Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/4006/>
- Lafleur, G. (2020). *Le rôle des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec (1949-1960)* [Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/14136/>
- Lamarche, L., Daigneault, G. et Bouraly, L. (2016). *L'Actuelle (1955-1957)*. Les Éditions du Passage.
- Lawrence, J. (1955, août). Quebec Civil Code – Amendment and Revision 1954-1955. *McGill Law Journal*, 2(1), 69-70.

- Lefort, A. (1951, juin-juillet). Réflexions d'un marchand de tableaux. *La nouvelle revue canadienne*, 1(3), 75-78.
- Lepage, J. (1983, 12 novembre). Denyse Delrue, la « galérienne ». *La Presse*, E-5.
- Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*. (1959). [Lettres patentes]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Documents). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.
- Linteau, P.-A., Durocher, R., Robert, J.-C. et Ricard, F. (1989). *Histoire du Québec contemporain* (nouv. éd. rév., vol. 2). Boréal.
- Marcotte, J. (2000). *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- McTavish, L. (2012). The Rewards of Professionalization : Alice Lusk Webster and the New Brunswick Museum, 1933-53. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 83-105). McGill-Queen's University Press.
- Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1968-1969). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1969* [Rapport]. Gouvernement du Québec.
- Moulin, R. (1967). *Le marché de la peinture en France*. Les Éditions de Minuit.
- Nouvelle association artistique organisée. (1958, 6 décembre). *La Presse*, 47.
- Pageot, E.-A. (2008). Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956. *Globe, revue internationale d'études québécoises*, 11(2), 185-203.
- Passeron, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Nathan.
- Pfeiffer, D. (1958, 22 février). Non-Figurative Show. *The Gazette* (Montréal), 22.
- Pierre, M. (1957, 24 octobre). Coup de pouce ou jour de fête? Une nouvelle galerie : Denise [sic] Delrue. *Le Devoir*, 7.
- Pinard, D. et C. Trottier (1960, 30 janvier). Agnès Lefort : angoisse et libération..., *Le Sainte-Marie*, 8. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée], dossier « Galerie Agnès Lefort II ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal.
- Pourquoi n'aurions-nous pas une dizaine de centres d'art comme celui de Ste-Adèle. (1953, 16 juillet). *Le Petit Journal*, 37.
- Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre. (1959, 5 mars). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), 21-22.
- Robert, G. (1966, automne). Génération 1950-1960. *Vie des Arts*, (44), 38-43.
- Robillard, Y. (1985, automne). L'histoire des galeries Denyse Delrue. *Cahiers des arts visuels au Québec*, (27). Éditions Cahiers, 3-15.

- Roy, C. [Mamie]. (1957, 12 juin). La plume et le plumeau : La part des femmes. *Le nouvelliste*, 10.
- Santerre, L. (1999). *De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle* [Rapport d'étude]. Ministère de la culture et des communications. Direction de l'Action stratégique, de la recherche et de la statistique. Gouvernement du Québec.
- Santerre, L. (2000). De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle. Dans G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique* (p. 47-63). Les Éditions de l'IQRC.
- Sarrazin, J. (1961, 23 septembre). La confiance des artistes reste le meilleur souvenir d'Agnès Lefort. *Le Nouveau Journal*, 26.
- Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals. *Poetics*, 40, 237–255.
- Sicotte, H. (1994). Un état actuel de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Première partie : 1950 à 1955. *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History*, 16(1), 64-95.
- Sicotte, H. (1995). Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal : les années cinquante, lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961. *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History*, 16(2), 40-76.
- Sicotte, H. (1996). *La Galerie Agnès Lefort : les années fondatrices : 1950-1961*. H. Sicotte.
- Swedberg, R. (2006). The cultural entrepreneur and the creative industries : Beginning in Vienna. *Journal of Cultural Economics*, 30, 243–261.
- Toupin, Daglish et Clark lauréats de la « Jeune peinture ». (1958, 16 avril). *La Presse*, 24.
- Vaillancourt, M. (1958, 11 octobre). Agnès Lefort voudrait avoir encore le temps de peindre. *Photo-Journal*, 40.
- Whitelaw, A. (2012). Professional/Volunteer Women at the Edmonton Art Gallery, 1923-70. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 357-379). McGill-Queen's University Press.