

Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956

A Feminine Voice in the Public Space: The Galerie Dominion, 1941-1956

Édith-Anne Pageot

Volume 11, numéro 2, 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000528ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000528ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pageot, É.-A. (2008). Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956. *Globe*, 11(2), 185–203. <https://doi.org/10.7202/1000528ar>

Résumé de l'article

Cet article se penche sur l'apport des femmes (de Rose Millman, d'Iris Westerberg et des femmes artistes) à la Galerie Dominion entre 1941 et 1956. Il s'agit entre autres de cerner le rôle de sa fondatrice, Rose Millman, dans l'orientation de l'institution pour l'art canadien moderne, orientation qui lui donne une spécificité dans l'histoire du marché de l'art au Canada à cette époque. Iris Westerberg, l'épouse du codirecteur Max Stem, joue quant à elle le rôle de bailleuse de fonds dans l'entreprise. L'analyse des commentaires que Stem a faits à propos de l'implication des femmes dans la galerie permet d'établir la vision libérale qu'il entretenait à l'égard des artistes féminins et de la place des femmes dans le monde des arts. Dans la mesure où il croit à la rentabilité de la chose, Stern accueille leur travail au même titre que celui de leurs collègues masculins. Aussi, entre 1941 et 1956, le nombre d'expositions individuelles consacrées aux artistes féminins à la Galerie Dominion est tout à fait remarquable. En définitive, la présence continue des femmes, en tant qu'artistes et gestionnaires, dans une galerie commerciale de cette envergure participe d'un « féminisme silencieux » qui prépare la voix aux revendications plus radicales des années 1960.

ÉTUDE LIBRE

+ +

UNE VOIX FÉMININE DANS L'ESPACE PUBLIC. LA GALERIE DOMINION, 1941-1956

ÉDITH-ANNE PAGEOT

Université d'Ottawa

+ +

Résumé – Cet article se penche sur l'apport des femmes (de Rose Millman, d'Iris Westerberg et des femmes artistes) à la Galerie Dominion entre 1941 et 1956. Il s'agit entre autres de cerner le rôle de sa fondatrice, Rose Millman, dans l'orientation de l'institution pour l'art canadien moderne, orientation qui lui donne une spécificité dans l'histoire du marché de l'art au Canada à cette époque. Iris Westerberg, l'épouse du codirecteur Max Stern, joue quant à elle le rôle de bailleuse de fonds dans l'entreprise. L'analyse des commentaires que Stern a faits à propos de l'implication des femmes dans la galerie permet d'établir la vision libérale qu'il entretenait à l'égard des artistes féminins et de la place des femmes dans le monde des arts. Dans la mesure où il croit à la rentabilité de la chose, Stern accueille leur travail au même titre que celui de leurs collègues masculins. Aussi, entre 1941 et 1956, le nombre d'expositions individuelles consacrées aux artistes féminins à la Galerie Dominion est tout à fait remarquable. En définitive, la présence continue des femmes, en tant qu'artistes et gestionnaires, dans une galerie commerciale de cette envergure participe d'un « féminisme silencieux » qui prépare la voix aux revendications plus radicales des années 1960.

* * *

A Feminine Voice in the Public Space: The Galerie Dominion, 1941-1956

Abstract – *This article investigates the contribution of women to the Galerie Dominion between 1941 and 1956. It attempts to determine the role of its founder, Rose Millman, in shaping the institution's orientation in favor of Canadian modern art, an orientation that gives the gallery specificity in the history of the art market in Canada in that era. Iris Westerberg, the wife of the gallery's co-director Max Stern, played the role of the enterprise's financial backer. Analysis of Stern's comments on the subject allows us to determine the liberal vision held by Stern toward women artists and the place of women in the art world. Insofar as he believed in its profitability, he welcomed their work just as he did the work of their male colleagues. Also, between 1941 and 1956, the number of individual exhibitions devoted to female artists at the Galerie Dominion is quite remarkable. Ultimately, the continued presence of women, as both artists and managers, in a commercial gallery of this caliber contributed to a « quiet feminism » which laid the groundwork for more radical demands in the 1960s.*

* * * * *

Rose Millman ouvre les portes de la Dominion Gallery of Fine Arts en décembre 1941. Dès lors, l'établissement s'engage dans la promotion de l'art canadien contemporain. On y expose les œuvres de Goodridge Roberts, de Paul-Émile Borduas, de Jacques de Tonnancour, de Mimi Parent et de Jori Smith, entre autres. Du point de vue de l'histoire de l'art au Canada, cette direction donne à l'établissement une couleur progressiste sans précédent. La Dominion est bien la seule galerie commerciale montréalaise à mettre systématiquement en marché un art canadien encore méconnu et peu prisé dans notre milieu. Cette position « d'avant-garde » dure environ une quinzaine d'années. À partir de 1956, date butoir dans l'histoire de la galerie¹, l'établissement se lance dans le commerce de la sculpture internationale d'œuvres classées. Sans délaisser complètement son credo initial, la galerie mise dorénavant sur les œuvres d'artistes européens dont la réputation est avérée, entre autres Jean Arp, Baldaccini César, Pericle Fazzini, Emilio Greco,

* * *

1. En 1956, année du décès de Maurice Gagnon, Goodridge Roberts rompt le contrat qui le lie depuis plusieurs années à la galerie. On ne saurait minimiser l'impact de cette rupture sur le désir de changement éprouvé par Max Stern, qui dirige la galerie depuis 1942. Stern en fait mention dans ses « Commentaires autobiographiques non publiés » (Musée des beaux-arts du Canada, fonds Max Stern, série 1). Les documents d'archives constituant les fonds Max Stern et Galerie Dominion, auxquels il est souvent fait référence dans cet article, ont été déposés au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa en 2000. Exceptionnellement, l'auteur a obtenu l'accès à ces fonds dès la fin de l'année 2002, alors que leur catalogue n'était pas encore terminé. Les fonds Max Stern et Galerie Dominion sont aujourd'hui accessibles, sur rendez-vous, aux chercheurs. Les documents sont classés en séries portant chacune un numéro, indiqué dans les notes infrapaginales.

Aristide Maillol, Luciano Minguzzi, Marini Marino, Basaldella Mirko, Henry Moore, Mario Negri, Sir Eduardo Paolozzi, Auguste Rodin et Ossip Zadkine. En comparaison, la période du début des années 1940 donne à la galerie une spécificité historique dépassant sa raison d'être commerciale. Outre cet aspect, l'histoire de la galerie avant 1956 est marquée d'une autre particularité non moins intéressante. Une certaine présence féminine caractérise tant la gestion de l'établissement que la programmation des expositions qu'on y présente.

La fondation de la galerie est l'initiative d'une femme, Rose Milman. Pendant les premiers mois suivant l'ouverture, Millman assume seule la direction de l'établissement. Cependant, dès 1942, elle partage cette tâche avec Max Stern². Par la suite, les changements administratifs se succèdent rapidement. Le 10 octobre 1944, Millman signe avec Stern un contrat de société. Stern épouse la fortunée Suédoise Iris Westerberg le 15 janvier 1946. Grâce au pouvoir financier de Madame, les Stern se retrouvent seuls propriétaires de la galerie; Millman abandonne sa part en décembre 1946 au profit d'Iris Westerberg Stern. Mais la présence des femmes à la galerie ne se limite pas au seul niveau de la gestion. Comme nous le verrons, entre 1941 et 1956, plusieurs Canadiennes ont les honneurs de la cimaise. L'établissement donne aux artistes féminins une vitrine commerciale sans précédent sur la scène montréalaise.

Malgré la présence soutenue des femmes à la Galerie Dominion, on en sait bien peu sur leur apport respectif. Quelle influence Rose Millman exerce-t-elle véritablement sur les choix esthétiques promus par la galerie au début des années 1940? Qu'en est-il du rôle d'Iris Westerberg? Quels artistes féminins exposent à la galerie et dans quelles conditions? Les études à ce sujet étant à ce jour à peu près inexistantes, il nous est apparu important de documenter cette période de l'histoire du marché de l'art à Montréal et, surtout, d'évaluer tant le rôle d'administratrice joué par les femmes à la galerie que les enjeux sous-tendant la diffusion du travail des artistes féminins au cours de la période visée. Cet essai s'intéresse donc à la place occupée par les femmes (Rose Milman, Iris Westerberg Stern et les exposantes) à la Galerie Dominion entre 1941 et 1956, période charnière que d'aucuns ont qualifiée de féminisme silencieux se situant entre les mouvements de revendications en

+ + +

2. Cinq ans plus tôt, les politiques coercitives nazies avaient obligé Max Stern à fermer sa galerie familiale à Düsseldorf en Allemagne. Il trouve alors refuge en Angleterre, mais lorsque Paris tombe en 1940, il est interné dans un camp de réfugiés sur l'île de Man et par la suite envoyé au Canada.

faveur du suffrage féminin au début du siècle et le féminisme engagé des années 1960.

ROSE GETZ MILLMAN³

On connaît, à ce jour, assez peu de choses au sujet de Rose Millman. Elle est la fille de Sarah Schwartz et de Lazar Getz, marchand de vêtements⁴. Lazar Getz, un Juif russe né Lazar Pollack vers 1865, parvient à changer son patronyme pour «Getz», évite la conscription et fuit en terre austro-hongroise. À peine âgé de seize ans, il épouse Sarah Schwartz. Deuxième d'une famille de quatre enfants, Rose naît le 23 décembre 1890 dans la région de Bucovine, qui fait à cette époque encore partie de l'empire austro-hongrois. Afin d'échapper à l'antisémitisme régnant, Lazar et Sarah émigrent au Canada au milieu des années 1890. À ce moment, Rose n'est encore qu'une fillette. Les Getz s'installent d'abord à Québec. À l'école, Rose apprend le français; on lui inculque apparemment un goût pour les arts⁵. Comme le rapporte sa cousine Sylvia Schwartz⁶, Rose cultive un intérêt soutenu pour le dessin et la peinture, qu'elle pratique avec passion dans ses temps libres. Par l'entremise de sa sœur aînée, Tony, qui fréquentait Salomon Millman, Rose rencontre son futur époux, le pharmacien Aaron Millman, frère de Salomon⁷. Cette union amène Rose Getz Millman à vivre à Montréal au début des années 1910. Rose Millman suit alors la formation en soins infirmiers qu'offre l'Hôtel-Dieu de Montréal. Elle est membre fondateur du Montreal Jewish Hospital et membre de la Art Association of Montreal (AAM) à qui elle offre régulièrement ses services. Elle parle allemand, français et anglais.

Au fil des ans, Rose acquiert des œuvres pour sa collection personnelle. Elle achète, entre autres, deux lots de tableaux qui avaient d'abord appartenu à la AAM et qu'on lui cède pour une raison d'assurance. C'est à même ce fonds personnel, devenu trop imposant pour sa résidence privée de Westmount, qu'elle constitue le premier inventaire de la galerie. En décembre 1941, elle ouvre donc les portes de la Galerie Dominion au 1448,

+ + +

3. Nous tenons à remercier chaleureusement Florence Millman et Michael Millman de nous avoir aidée à retracer les éléments biographiques contenus dans cette section.

4. Lazar Getz est d'abord colporteur de vêtements et de meubles. Il gagne sa vie comme marchand de vêtements à Québec, puis à Farnham au début des années 1910.

5. Entrevue de l'auteure avec Florence Millman, 13 septembre 2004.

6. En convalescence, Sylvia Schwartz séjourne chez les Getz au cours de l'année 1909. De ce passage dans la famille Getz, elle a rassemblé des souvenirs non publiés, datés de novembre 1989 (Archives personnelles de la famille Millman, vol. III).

7. Université McGill, Département de pharmacie, liste des diplômés 1925. Selon Florence Millman, c'est au cours d'un voyage à Québec relatif à ses études qu'Aaron Millman rencontre Rose (Entrevue avec l'auteure, 13 septembre 2004).

rue Sainte-Catherine Ouest, près de la rue Mackay, à proximité de la maison mère de Radio-Canada en plein cœur de Montréal et au milieu des cafés que fréquentent les étudiants de l'Université McGill. Les locaux sont divisés en deux espaces: le premier est consacré à l'art canadien, qu'elle entend défendre, et le deuxième, à l'art européen. Moins d'un an après l'ouverture de la galerie, Rose engage Max Stern, un partenaire fiable qui peut, pense-t-elle, lui offrir une aide valable compensant sa propre santé défaillante.

Nous tenterons de cerner les raisons qui poussent Millman à défendre l'art moderne canadien dans la période des débuts de la galerie pour montrer qu'au contraire de Stern – qui poursuit avant tout des intérêts marchands – Millman, encadrée par Maurice Gagnon, est guidée par des intérêts esthétiques. D'emblée, la chronologie des faits montre que Millman, la première, initie Stern à l'art canadien moderne. Aussi, c'est elle qui le présente à l'historien d'art Maurice Gagnon, un collaborateur inestimable capable d'établir des liens profitables avec les collectionneurs, les artistes et les conservateurs. Maurice Gagnon intervient en effet dans des transactions importantes de la galerie. Par exemple, en 1944, il incite le sous-secrétaire du Musée de la Province, Jean Bruchési, à visiter l'exposition en cours des œuvres de John Lyman à la Galerie Dominion. La réponse de ce dernier paraît enthousiaste:

Je suis tout à fait d'accord avec vous. Notre musée devrait faire tout de suite l'acquisition d'une toile de John Lyman. À ce propos, n'auriez-vous pas quelques suggestions à me faire, en me donnant le prix demandé? De mon côté, je compte pouvoir visiter cette exposition avant le 1^{er} avril⁸.

L'année suivante, soit en janvier 1945, la Galerie Dominion acquiert trois tableaux de Clarence Gagnon. Parmi ceux-ci figure *Le repas* (1906, aujourd'hui intitulé *Le repas frugal*), que l'historien recommande chaleureusement à l'attention du conservateur du Musée de la Province, Paul Rainville⁹. Dans ce cas, la transaction n'aura pas lieu; les appuis de Gagnon ne se concluent pas toujours par des engagements concrets. Qu'importe, conscient de l'apport de l'historien à la galerie, Stern exprime, dès janvier 1947, soit au lendemain de la rupture de son partenariat avec Rose, son

* * *

8. Lettre de Jean Bruchési à Maurice Gagnon, 22 mars 1944, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2.

9. Lettre de Maurice Gagnon à Paul Rainville, 23 mai 1945, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2.

désir de maintenir une relation professionnelle avec Gagnon¹⁰. Bref, suivant les conseils de leur « commissaire », Rose et Stern s'engagent de plain-pied dans la promotion de l'art moderne canadien; le bilan des expositions est éloquent. Cependant, cette période faste et harmonieuse ne dure pas longtemps. Comme mentionné plus haut, Millman et Stern ne tardent pas à rompre leur collaboration. Les raisons qui poussent Rose à quitter son commerce sont complexes et multiples. Le diabète sévère dont elle souffre justifie principalement cette décision. Il faut aussi tenir compte des dissensions d'ordre administratif qui enveniment tranquillement la relation entre les deux associés. Millman désapprouve par exemple le système de contrats que Stern veut pousser. Elle finit donc par céder ses actions en janvier 1947. L'inventaire est divisé.

L'analyse comparative de la programmation avant et après le départ de Rose permet de saisir les choix esthétiques défendus à la galerie et d'apprécier l'emprise sur ces choix des principaux intervenants concernés. Parmi les expositions d'art moderne organisées entre 1941 et décembre 1946, la galerie présente Goodridge Roberts (1943), Jacques de Tonnancour (1943), les Sagittaires (1943), Paul-Émile Borduas (1943), Éric Goldberg (1943), John Lyman (1944), quatre membres du Groupe des Sept (L. Harris, A.Y. Jackson, A. Lismer et F. Varley; 1944), Emily Carr (1944 et 1945), une exposition collective consacrée à Jori Smith, Jacques de Tonnancour, Sybil Kennedy et Allan Harrison (1944), Edwin Holgate (1946), Nora Collyer (1946) ainsi que trois expositions de la Société d'art contemporain (SAC; 1943, 1944, 1946). La majorité de ces événements est organisée en collaboration avec Maurice Gagnon, mais les expositions consacrées à Emily Carr, à quatre membres du Groupe des Sept¹¹ et à Nora Collyer sont plutôt des initiatives des propriétaires¹².

+ + +

10. « Vous serez sans doute intéressé à savoir que j'ai acheté les actions de Madame Millman à la galerie et j'espère que vous continuerez à nous offrir votre appui dans l'organisation d'expositions de tableaux réalisés par des artistes canadiens vivants » (« *It may interest you that I have bought Mrs. Millman's share of the Gallery and I hope that you will continue to assist us in the arranging of exhibitions of paintings by living Canadian artists* ») (Lettre de Max Stern à Maurice Gagnon, 13 janvier 1947, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2). Toutes les traductions sont de l'auteure.

11. Lettre de Rose Millman à Fred Varley, 4 mai 1944, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2.

12. Mentionnons également l'exposition « canadienne » de décembre 1943 qui regroupe, curieusement, des artistes canadiens et européens de tendances diverses : A.Y. Jackson, C. Varley, Arthur Lismer, John Lyman, Fritz Brandtner, Louis Muhlstock, Jeanne Rhéaume, Jacques de Tonnancour, Allan Harrison, Auguste Herbin, Wassily Kandinsky et Jean-François Millet, entre autres.

Parmi ce lot, les expositions des Sagittaires, de Borduas et, dans une moindre mesure, de la SAC apparaissent plus hardies que les autres. On sait que les expositions annuelles de la SAC s'inscrivent en porte-à-faux avec la célébrité du Groupe des Sept¹³. De ce seul fait, elles revêtent implicitement un contenu agitateur. L'exposition des Sagittaires, la première de ce groupe fondé par Maurice Gagnon¹⁴, rassemble, quant à elle, les œuvres de jeunes artistes parmi lesquels on retrouve Fernand Leduc, Pierre Gauvreau, Gabriel Filion, André Jasmin et Charles Daudelin. Notons la présence de Françoise Sullivan et Louise Renaud, qui participent à cette exposition en tant que peintres; elles ne seront pas présentes à ce titre lors des expositions automatisistes subséquentes. En dépit de l'hétérogénéité des œuvres, l'événement demeure courageux puisqu'il réunit des artistes de la relève qui ne tardent pas à s'identifier comme une avant-garde contestataire. L'exposition réservée à Borduas rassemble, pour sa part, les premières huiles automatisistes du peintre. L'événement présente donc un caractère franchement novateur qui suscite d'ailleurs quelques remous¹⁵.

Qu'arrive-t-il après janvier 1947, c'est-à-dire après le départ de Rose Millman? Certes, Stern continue de soutenir les artistes modernes canadiens de diverses tendances. Aussi présente-t-il Goodridge Roberts (sept expositions dans la période), Mimi Parent, Mabel May, Stanley Cosgrove (au moins deux), Jeanne Rhéaume (trois), la «Peinture canadienne du Groupe des Sept aujourd'hui», le Eastern Group of Painters (Eric Godberg, John Lyman, Goodridge Roberts et Philip Surrey), les sœurs Bouchard, Ghitta Caiserman, Marian Dale Scott (deux expositions et une reprise), Jean Dallaire, Jori Smith, Alfred Pellan et John Lyman (deux, dont une individuelle). Il faut se rendre à l'évidence que les propositions plastiques de ces expositions s'inscrivent en continuité, et non en rupture, avec les tendances modernes déjà explorées au début des années 1940 et même des années 1930. En outre, à l'exception de Mimi Parent, dont nous reviendrons sur l'exposition, la galerie ne présente pas d'artistes de la relève.

+ + +

13. À ce sujet, voir François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 146-147.

14. Ce groupe rassemble: Marian Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Coutée, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Réal Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Jacques G. de Tonnancour, Guy Viau, Adrien Villandré et François Vinet (Maurice GAGNON, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, p. 99, note 1).

15. Voir François-Marc GAGNON, «Max Stern et Paul-Émile Borduas», conférence prononcée dans le cadre du colloque «La Galerie Dominion. Regards critiques et historiques», 29 septembre 2004, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia.

Cette programmation semble donc beaucoup moins audacieuse que celle des débuts de la galerie. On objectera bien que les expositions de Marian Scott annoncent en effet un vent de changements. Toutefois, la nature rétrospective de son exposition de 1954, sa première en solo, atténue le caractère « novateur » de l'événement. Quant à l'exposition de 1956, qui regroupe les séries *Iconique* et *Translations*, elle inaugure bel et bien l'abstraction plus gestuelle que Scott explore à partir de 1957. Les éléments figuratifs de ces séries et les références religieuses permettent cependant à la critique d'ancrer ce travail dans des positions plus traditionnelles et, en ce sens, affaiblissent les aspects plus aventureux de l'exposition¹⁶.

Ce bilan prouve qu'en général, les expositions organisées entre 1946 et 1956 n'arborent pas de rupture profonde avec les tendances modernes déjà montrées auparavant, et ce, tant au niveau formel que thématique. Si l'orientation générale de la galerie ne change pas radicalement après le départ de Rose, l'établissement tend vers le commerce d'un art moderne, certes, mais dépourvu d'une charge rebelle comparable aux expositions marquantes du début des années 1940. Aussi, les propositions nouvelles, et plus radicales, qui émergent dans les années 1950 – celles des Plasticiens par exemple – ne sont pas présentées. Stern choisit plutôt d'appuyer un art moderne classique.

Est-ce à dire que les positions plus hardies jalonnant l'histoire de la galerie répondent davantage aux ambitions de Rose Millman? En réalité, ces événements reflètent avant tout les intentions de Gagnon, qui en est le véritable instigateur¹⁷. Après avoir perdu son emploi à l'École du meuble, Gagnon s'éloigne du milieu de l'avant-garde à Montréal. Ce recul coïncidant avec le départ de Millman ne peut qu'encourager le glissement de la galerie vers une position plus conservatrice. Il n'en demeure pas moins que l'histoire brillante des débuts de la galerie demeure assurément liée à l'enthousiasme et à l'ouverture de Millman pour les projets de Gagnon. D'ailleurs, c'est souvent avec elle que l'historien négocie dans ses lettres d'affaires.

Son état de santé s'étant stabilisé, Millman ouvre une nouvelle galerie, la West End Art Gallery, en mars 1949. Celle-ci est située au 1015, rue Sherbrooke Ouest, entre Metcalfe et Peel, donc plus près du Musée des beaux-arts de Montréal. Le mois suivant, du 2 au 16 avril, la West End Art

+ + +

16. Esther TRÉPANIÉ, *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 204-206.

17. À ce sujet, voir Édith-Anne PAGEOT, « L'art vivant et son marchand », Michel MOREAULT, Édith-Anne PAGEOT, François-Marc GAGNON [dir.], *Max Stern. Patron et mécène à Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2004, p. 15-33.

Gallery présente *Canadian Women Painters*. L'exposition récolte des commentaires favorables. Parmi les 21 exposantes¹⁸, toutes anglophones à l'exception de Jeanne Rhéaume, figurent entre autres cinq peintres rattachées au Beaver Hall Hill Group aux côtés d'Emily Carr, de Pegi Nicol, de Marian Scott, de Didi Reusch, de Jori Smith, de Betty Sutherland et des sœurs Wiselberg. *Canadian Women Painters* compte parmi les premières expositions de groupe réservées exclusivement à des artistes féminins professionnels. Entre 1944 et 1950, on enregistre une augmentation soudaine des expositions de ce type¹⁹ alors qu'avant cette date, on avait vu peu d'événements comparables à Montréal²⁰. *Canadian Women Painters* soulève des débats sur la compatibilité – nous devrions peut-être dire la présumée incompatibilité – de la « nature féminine » avec la notion de créateur. Aussi, dans sa revue de l'exposition, Charles Doyon ressent une urgence à affirmer avec force l'exclusivité masculine de la notion de grand créateur :

Grâce à l'initiative de Miss Millman, propriétaire du West End Gallery, les amateurs de peinture auront l'occasion, durant les premières semaines d'avril, de se familiariser avec la peinture féminine à Montréal. [...] dans leurs meilleurs œuvres, elles peuvent quelques fois se comparer avec des peintres masculins²¹.

De toute évidence, le prétexte féminin de l'événement est plus éminent que les propositions esthétiques qu'il rassemble. L'exposition n'est pas militante en soi, car elle ne véhicule pas d'intentions déclarées et clairement articulées en faveur d'une lutte contre la discrimination. Il s'agit surtout de donner aux femmes une plus grande visibilité. Et, à en juger par les propos de Charles Doyon, cela suffit à doter l'événement d'un contenu provocateur. En définitive, ce cheminement permet d'apprécier l'engagement de Rose Millman dans la promotion de l'art canadien moderne ainsi que son

+ + +

18. Les exposantes sont : Emily Carr, Pegi Nicol, Prudence Heward, Lilius Torrance Newton, Marian Scott, Jeanne Rhéaume, Ghitta Caiserman, Marion Arounson, Mary Miler, Mabel Lockerby, Rita Mount, Paige Pinneo, Didi Reusch, Sarah Robertson, Mary Grey Robinson, Anne Savage, Ethel Seath, Jori Smith, Betty Sutherland, Fanny Wiselberg et Rose Wiselberg.

19. *Four Women* [Prudence Heward, Anne Savage, Ethel Seath et Lilius Torrance Newton], AAM, 1944; *Canadian Woman Artists*, Riverside Museum, New York, 1947; *Femina*, Musée de la Province, 1947; *Femmes peintres au Canada*, Eaton Art Gallery, Montréal, 1948; *Group Show of Women Painters*, AAM, 1950; *Six Montreal Women Painters* [Nora Collyer, Beatrice Hampton, Mabel Lockerby, Kathleen Morris, Lilius Torrance Newton, Anne Savage, Ethel Seath], Musée des beaux-arts de Montréal, 1950.

20. Mentionnons tout de même l'*Exhibition of Paintings by Canadian Women Artists* [Alberta Cleland, Alice Des Claves, Berthe Des Claves, Gertrude Des Claves, Mary Grant, Kathleen Morris, Jean Muro, Mabel May, Jori Smith et Sarah Robertson], Eaton Art Gallery, 1933 et l'*Exposition de femmes artistes*, William Scott and Sons Gallery, mai 1934 (à ce sujet, voir Édith-Anne PAGEOT, « Ambiguïtés de la réception critique de l'exposition : *Canadian Women Artists*, Riverside Museum, New York, 1947 », *RACAR, Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 27, n° 1-2, 2000, p. 123-134).

21. Charles DOYON, « La peinture féminine », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe (Québec), 22 avril 1949, p. 20.

soutien aux artistes féminins. Soulignons, en outre, qu'à l'époque, la carrière de marchande professionnelle est, en soi, un fait remarquable. Le métier implique des responsabilités qui dépassent le rôle d'organisatrice bénévole traditionnellement dévolu aux femmes. Certes, plusieurs femmes participent à l'organisation d'expositions avant 1941²². La fondation et la direction d'une galerie à vocation commerciale de l'envergure de celle de la Galerie Dominion font cependant de Rose Millman une pionnière. Malgré cela, un journaliste du *Montreal Star* écrit en 1972: «Un jour, il [Max Stern] entra dans la petite Galerie Dominion dirigée par la défunte Rose Millman, une amateur, qui fut tellement étonnée par l'expertise de ses commentaires sur l'art qu'elle lui proposa un partenariat²³.» D'autres commentateurs²⁴ ayant écrit sur l'histoire de la galerie ne croient pas nécessaire de mentionner le nom de Millman.

La brièveté de la carrière de Millman a sans doute encouragé les rares écrits relatant l'histoire de la galerie à présenter la fondatrice comme une dilettante tapie dans l'ombre de Stern²⁵, qui détient, rappelons-le, un doctorat en histoire de l'art. Certes, le curriculum de Millman est moins brillant que celui de son partenaire, ce qui explique peut-être l'amateurisme dont elle est taxée. Pourtant, d'autres galeristes comme Walter A. Watson ou Cleveland Morgan ne possèdent pas non plus une expertise comparable à celle de Stern et ne subissent pas pour autant le sort de Millman. Scott et Morgan Stern sont des collectionneurs éclairés²⁶, mais Stern fut bien le premier marchand d'art montréalais, voire canadien, à détenir un doctorat en histoire de l'art doublé d'une connaissance approfondie des rouages du métier de marchand d'art. Du coup, l'insistance à noter chez Rose Millman un amateurisme de mauvais aloi nous apparaît fondée sur la persistance d'un préjugé lié au sexe plutôt que sur une revendication pour une spécialisation de la profession. Les vieilles idées selon lesquelles le travail féminin est une

+ + +

22. Par exemple, Jeannette Meunier (1900-1990) organise en 1929 une exposition d'art canadien à la galerie d'art du magasin, mais on se souvient surtout d'elle comme l'assistante d'Émile Lemieux, chef décorateur chez T. Eaton à Montréal. Elle occupera le poste entre 1928 et 1931. À ce sujet, voir Rosalind PEPALL, «Jeannette Meunier Biéler. Modern Interior Decorator», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 25, 2004, p. 126-149.

23. «One day he [Max Stern] entered the small Dominion Gallery run by the late Mrs Rose Millman, an amateur, who was so astonished at his expert art comments that she offered him a partnership» (Lou SELIGSON, «Max Stern: Big gun in the world of art», *The Montreal Star*, 3 novembre 1972, p. 5).

24. Robert FULFORD, qui consacre à Stern et à la Galerie Dominion un article substantiel: «Dr Stern Fight Against Fraud», *Mayfair*, janvier 1957, p. 13 et suiv.

25. Voir Blair LANG, *Memoirs of Art Dealer*, Toronto, McClelland and Stewart, 1979.

26. Hélène SICOTTE, «L'implantation de la galerie d'art à Montréal. Le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la vision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art», thèse de doctorat, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2003, f. 162.

compensation à l'ennui ont certainement conduit à une dévalorisation du rôle de Rose Millman à la Galerie Dominion. Aux prises avec des rechutes de diabète, Millman se voit forcée de fermer les portes de la West End Art Gallery en 1954. Elle succombe à la maladie le 10 octobre 1960.

IRIS WESTERBERG

Stern rencontre la très fortunée Iris Ester Westerberg à la Canadian Refugee Organization, où elle avait été bénévole pendant la Guerre. Quelques mois après les noces, Iris devient un partenaire financier. Dans ses mémoires, Max Stern expose les faits entourant la transaction en ces mots :

Ma nouvelle épouse, qui s'intéressait aux arts, voulait devenir actionnaire à la Galerie Dominion. Nous nous sommes donc organisés pour que Madame Millman et moi-même fassions des soumissions pour la Galerie, devant un avocat, en bonne et due forme, comme nous l'avions fait lorsque j'étais devenu partenaire²⁷.

Cette vague description laisse à présumer de l'intérêt d'Iris Westerberg Stern pour les arts. Iris accompagne Max dans la plupart de ses déplacements. Madame Stern descend quotidiennement à la galerie, le couple habitant l'étage au-dessus. Outre cette omniprésence dans les salles d'exposition, on sait, en outre, qu'Iris est souvent présente lors des négociations. Dans une entrevue non datée, Max souligne l'engagement de sa conjointe en ces termes : « Tout comme ma mère inspirait mon père, Madame Stern est une source d'inspiration pour moi. Derrière chaque grand homme, il y a une femme²⁸. » S'agit-il d'une façon galante de désigner l'apport financier de son épouse? Iris Stern joue-t-elle, au contraire, un rôle plus actif dans les affaires de Stern? À la veille des fêtes de 1951, Max envoie à sa mère, Selma Heilbron, une longue lettre dans laquelle il raconte les événements ayant marqué la saison qui s'achève. Il mentionne donc la vente d'une œuvre de Mabel May à un collectionneur américain²⁹. Il donne tout naturellement à sa mère des nouvelles de sa conjointe : « Iris se sent un peu déprimée, car la maison et le travail nous gardent tous deux très occupés³⁰. » Iris semble ici

+ + +

27. « *My new wife, who was very much interested in art, wanted to buy herself into the Dominion Gallery, so we arranged that Mrs. Millman and I would bid for the Dominion Gallery, for its goodwill before a lawyer, as we had arranged when I became partner* » (« Commentaires autobiographiques non publiés », *op cit.*).

28. « *And as my mother was a great inspiration to my father, so Mrs. Stern is an inspiration to me. Behind each successful man stands a great woman* » (Entrevue non datée, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Max Stern, série 1).

29. Il s'agit d'Anita Seligmann Friedman, de Santa Fe.

30. « *Iris however, is feeling a little bit down as the house and the business is keeping both of us rather busy* » (Lettre de Max Stern à sa mère Selma Heilbron, 10 décembre 1951, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Max Stern, série 3).

souffrir d'une certaine fatigue psychologique liée à un horaire surchargé. Faut-il en conclure qu'elle seconde Max dans ses fonctions? Nous ne le croyons pas. À vrai dire, cette mention de Stern n'est pas très éclairante. Dans un mot daté de 1954³¹, Iris énumère les transactions dont elle vient de s'acquitter, c'est-à-dire la vente de *Group, Version 10*, une œuvre de Marian Scott, et la promotion auprès d'un éditeur de l'article «The Art of Selling Painting» dont Max est l'auteur. À l'instar des témoignages de collaborateurs³² de Stern, cette lettre démontre qu'Iris participe aux ventes et à la gestion quotidienne de façon sporadique seulement. Sa présence se limite le plus souvent au rôle d'observatrice taciturne³³.

Les documents d'archives concernant Iris Stern révèlent d'autres informations pour le moins inattendues. On s'étonne en effet de la teneur de certains propos où Max Stern n'hésite pas à faire valoir le goût de sa femme pour encourager son interlocuteur à suivre une voix qu'il estime valable. À Stanley Cosgrove, il écrit: «Iris et moi sommes tous les deux enchantés de ce que vous avez produit jusqu'à maintenant dans le sud de la France. Les couleurs apparaissent plus douces et, dans vos tableaux, le bord de la mer est très attrayant. Iris trouve que votre travail évolue à la manière de Morrice³⁴.» Peu de temps après, lorsque Jean Dallaire contrevient à certaines clauses du contrat qui concédaient à la galerie le monopole de sa production, Stern fonde son réquisitoire sur le désarroi de son épouse. On pourrait encore citer d'autres exemples similaires où Max recourt au jugement d'Iris. Il est malaisé de préciser dans quelle mesure ces paroles reflètent la réalité et on ne peut que spéculer sur les intentions réelles qu'elles dissimulent. Néanmoins, ces commentaires ne sont pas sans intérêt. Cet homme érudit n'hésite pas, s'il le juge utile, à invoquer l'opinion de sa femme pour convaincre son interlocuteur. Sans forcer la lecture féministe, il faut bien admettre que Stern accorde ici à la voix féminine un cautionnement idéologique plutôt inédit dans le milieu montréalais de l'époque. Même les factions les plus progressistes, Maurice Gagnon ou John Lyman par exemple, conservent l'habitude de recourir à un avis masculin pour démontrer le sérieux et l'importance d'un

+ + +

31. Lettre d'Iris à Max Stern, 12 mars 1954, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2.

32. Entrevues de l'auteure avec Michel Moreault, janvier 2004, et avec Florence Millman, janvier 2004.

33. C'est ce que confirme le témoignage de Benno Jacobs, qui a travaillé pour les Stern entre 1959 et 1961 (Entrevue avec l'auteure, 29 novembre 2004).

34. «*Iris and I are both delighted with what you have produced so far, in the south of France. The colours seem to be softer and the sea coast is very attractive on your paintings. Iris finds that you are growing very Morrice-like*» (Lettre de Max Stern à Stanley Cosgrove, 5 mai 1954, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2).

jugement esthétique³⁵. Selon Gagnon, qui offre pourtant son appui à plusieurs femmes: «La femme peut être la raison d'être du génie créateur de l'homme, elle, elle ne produit des chefs-d'œuvre que rarement. Son rôle est essentiel, mais ailleurs³⁶.» Tout comme plusieurs de ses collègues, dont Charles Doyon cité plus haut, Maurice Gagnon conçoit le travail artistique des femmes comme une mise en forme du féminin, une sorte d'incarnation de la féminité. On reconduit le plus souvent les attitudes et les stéréotypes formulés quinze ans plus tôt par Henri Girard à l'occasion d'une des rares, et sans doute une des premières, expositions de groupe réunissant à la galerie Eaton en 1933 à Montréal des artistes féminins professionnels:

L'élite humaine, avide de perfection, attache ses regards aux sommets éternels où le génie a de ses poings d'acier forgé l'Art. [...] Les vrais amateurs cependant, ne méprisent pas un art plus modeste, langage harmonieux des âmes de bonne volonté. Grande route du bien dire, chemin fleuri qui côtoie les abîmes du néant, art délicat et discret qui parle à mi-voix. Poète ou peintre la femme artiste y trouve un mode d'expression mesuré qui convient à sa nature. Ici règne je ne sais quoi où l'éternelle Ève affirme sa propre puissance, ombrée de ses faiblesses³⁷.

Ces commentaires montrent que la figure de l'artiste et l'identité féminine sont difficiles à concilier. On veut à toute force voir reconnaître dans la production artistique des femmes canadiennes cette féminité présumée naturelle, à laquelle correspond un certain nombre de valeurs: à la fois délicatesse, décence et endurance. En comparaison, l'attitude de Stern paraît plus libérale. En fait foi son admiration profonde pour Emily Carr, qu'il présente comme un canon de l'art canadien moderne. En dépit de cela, plusieurs artistes féminins, dont Marian Scott, gardent le souvenir d'un homme paternaliste et directif³⁸. Il est vrai qu'on trouve dans la correspondance de Stern plusieurs preuves d'une telle attitude. Ce mot adressé à Édith Bouchard constitue un exemple frappant:

La raison pour laquelle nous vous retournons la sixième est que la couleur de la table donne l'impression d'un trou dans la peinture parce que le contraste entre les couleurs de l'arrière-plan et le dessus
+ * +

35. À ce sujet, voir Édith-Anne PAGEOT, «Images du sujet, du féminin et du masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon», thèse de doctorat, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 2004, f. 338 et suiv.

36. Maurice GAGNON, «Pensées sur l'art de tous les temps», *Le Quartier latin*, 20 novembre 1945, p. 3.

37. Henri GIRARD, «Le mois artistique», *Le Canada*, 1^{er} mars 1933, p. 2.

38. «Commentaires autobiographiques non publiés», *op. cit.*

de la table est trop grand. [...] Nous aimons beaucoup la peinture *Mon père Alain faisant le savon* parce qu'elle montre de beaux versants de montagne³⁹.

En réalité, Stern n'hésite pas à recourir aux mêmes types d'exhortations lorsqu'il s'adresse aux artistes masculins; Roberts, Cosgrove et Dallaire en particulier. Aussi, la question du rapport entre les sexes semble ici noyée au profit du rapport de subordination souhaité entre le galeriste et les artistes en général, hommes ou femmes; Stern souhaite exercer son autorité de marchand auprès des artistes, tant hommes que femmes. Aussi, le débat de fond sur les «femmes peintres» ou sur une présumée spécificité de la peinture féminine n'intéresse pas Stern. Il s'étonne même du fait que certains clients sont réticents à investir dans l'acquisition d'œuvres réalisées par des femmes. Il faut dire que le marchand est accoutumé à la présence active des femmes dans son milieu de travail. Sa mère avait joué un rôle de premier plan à la galerie paternelle, la galerie Stern à Düsseldorf. Stern se montre intéressé à l'art des femmes avant même son arrivée au Canada. Il conserve dans sa bibliothèque le catalogue d'une exposition vue à Londres en 1938 et intitulée *Women of France in the XVIII^e Century*. Dans la mesure où il admet, sans le questionner, le potentiel créateur des femmes, Stern est attentif à leur travail. Il présente donc à cet égard une certaine ouverture d'esprit, héritée de son milieu familial, qui profite aux Canadiennes. La fréquence des expositions individuelles réservées aux femmes à la Galerie Dominion au cours de la période étudiée en témoigne. La présence d'Emily Carr à la galerie est un cas de figure exemplaire de l'intérêt de Stern pour l'art des femmes.

EMILY CARR

Stern prend connaissance du travail d'Emily Carr lors d'un voyage dans l'Ouest canadien qu'il effectue pour le compte d'un client. Par l'entremise de Lawren Harris, il visite l'atelier de Carr, une expérience dont il garde un souvenir ému: «Je l'ai rencontrée dans sa maison [...] et elle m'a montré une pièce dans laquelle il y avait 300 tableaux, pour la plupart sur papier ou sur aggloméré. J'étais littéralement interloqué⁴⁰.» À ses yeux, l'œuvre de Carr incarne une sensibilité et un universalisme, voire une vision transcendante de

+ + +

39. Lettre de Max Stern à Édith Bouchard, 5 mai 1952, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2.

40. «I saw her in her own home [...] – and she showed me a room with 300 paintings, most of them on paper and masonite. I was literally speechless» («Commentaires autobiographiques non publiés», *op. cit.*).

la nature, qui correspondent assurément à son propre goût et comblent ses attentes. Il ajoute :

Emily Carr peignait et représentait la forêt tempérée et les villages indiens de la Colombie-Britannique en exprimant tous les sentiments issus de sa foi panthéiste, de ses croyances en Dieu et en la nature. Elle a utilisé plusieurs styles et médiums, jusqu'à l'écriture, pour exprimer ce qu'elle ressentait. Cependant, ce ne sont pas tant les moyens qu'elle a utilisés, mais sa grande sensibilité et sa compréhension humaines qui ont fait d'elle une artiste canadienne exceptionnelle⁴¹.

Stern n'hésite pas à considérer Emily Carr comme « un génie⁴² » ! Séduit par la qualité de son travail, il s'engage à le promouvoir. De fait, du 19 octobre au 4 novembre 1944, la Galerie Dominion présente au public montréalais l'exposition intitulée *Paintings and Watercolours by Emily Carr*. L'événement est un véritable succès financier. Les recettes sont excellentes, la galerie écoule la presque totalité des œuvres exposées. Cette fameuse exposition est exaltée par Stern comme un des hauts faits de sa carrière de marchand. Près de trente ans plus tard, il confie à un journaliste du *Montreal Star* : « Elle était pauvre et personne, à l'époque, n'achetait les tableaux d'Emily Carr. J'ai choisi soixante de ses œuvres moins récentes et j'ai présenté une exposition à Montréal. Dans sa vie, il s'agissait de la seule exposition réussie⁴³. » Son enthousiasme l'a sans doute porté à l'exagération quant à l'attitude de son associée dans l'organisation de cet événement. Stern pose, en effet, un jugement sévère à l'endroit de Rose Millman : « Quand les tableaux d'Emily Carr sont arrivés à Montréal, Madame Millman était en état de choc parce qu'ils étaient encadrés de manière primitive. Elle n'avait jamais vu cette forme d'art et n'y était pas habituée⁴⁴. » Contrairement à ces allégations, il ne faut pas minimiser l'intérêt ni la participation de Rose Millman dans l'organisation de l'exposition de 1944. D'une part, la photographie autographiée qu'avait envoyée l'artiste à Rose Millman prouve la complicité des deux femmes. D'autre part, il est improbable que Rose n'ait pas vu les œuvres de

+ + +

41. « Emily Carr painted and depicted the rain forest and Indian villages of British Columbia expressing full of feelings her pantheistic faith, her belief in nature and God. She used all kinds of style and paint-medias, even the written word, to express what she felt. But it is not the medium she used, but her great human understanding and feeling which made her the outstanding Canadian artist » (*ibid.*).

42. *Ibid.*

43. « She was poor and nobody was buying Emily Carr in those days. I picked 60 of her earlier paintings and put on a show in Montreal. It was the only successful exhibition in her life. » (Lou SELIGSON, *op. cit.*).

44. « When Emily Carr's paintings arrived in Montreal, Mrs. Millman was rather shocked to see how primitively they were framed. She also had not seen such art before and was not accustomed to this form of art » (« Commentaires autobiographiques non publiés », *op. cit.*).

Carr à Montréal lors des expositions du *Canadian Group of Painters* en 1938 et en 1942. En ce cas, elle s'était déjà familiarisée avec le travail de l'artiste.

Stern fait de cette exposition l'un des événements marquants de la carrière d'Emily Carr, ce qui apparaît également discutable. D'une part, parce qu'Emily Carr décède à peine quatre mois après l'exposition, le 2 mars 1945; d'autre part, parce qu'en 1944, Carr jouit déjà de la reconnaissance des milieux de l'Ouest canadien. Eric Brown, accompagné de Marius Barbeau, visite l'atelier en 1926 au moment où il planifie l'exposition *Canadian West Coast Art* (1927). Rappelons, en outre, que Brown, tout comme Lawren Harris d'ailleurs, contribue largement à faire connaître Carr aux Canadiens de l'Ouest et de l'Ontario. La Galerie Nationale achète trois de ses tableaux en 1928. Enfin, au cours des années 1930, Carr participe à plusieurs expositions du Groupe des Sept. Convaincus de la qualité de son travail, Jack Shadbolt et John MacDonald l'encouragent à envoyer des photographies de ses œuvres à des marchands américains, ce qu'elle refuse de faire. Ajoutons que Stern n'est pas le premier à proclamer le génie de Carr. Le critique Eric Newton, collaborateur au *Canadian Forum*, écrit en 1939: «Si le mot "génie" (un mot qui est jalousement réservé par la critique à des occasions très spéciales) peut être utilisé à propos d'un artiste canadien, c'est à Carr qu'il faut l'attribuer⁴⁵.» En contrepartie, il est vrai qu'à Montréal, au début des années 1940, Carr demeure méconnue. Dans ce contexte, l'exposition de 1944 à la Galerie Dominion donne à l'artiste une visibilité indéniable dans le milieu montréalais.

LES PEINTRES FÉMININS

Parmi le lot des artistes modernes canadiens présentés à la Galerie Dominion au cours de la période étudiée, il y a donc plusieurs femmes. On compte une douzaine d'expositions individuelles qui leur sont consacrées⁴⁶. Le nombre d'événements dévolus aux femmes, à l'intérieur d'une période aussi courte, est tout à fait remarquable. À divers points de vue, les expositions se révèlent profitables pour les deux parties. Le cas de la jeune Mimi Parent, à peine sortie des classes de Pellan à l'École des beaux-arts de Montréal, est un bon

+ + +

45. «If the word "genius" (a word jealously guarded by the critic and used only on very special occasion) can be applied to any Canadian artist it can be applied to Carr» (ERIC NEWTON, «Canadian Art Through English Eyes», *Canadian Forum*, n° 18, février 1939, p. 344-345).

46. Emily Carr en 1944 et en 1945; Nora Collyer en 1946; Mimi Parent en 1947; Mabel May en 1950, Jeanne Rhéaume en 1951 et en 1953; les soeurs Bouchard en 1952, Ghitta Caiserman en 1954; Marian Scott en 1954 et en 1956; Jori Smith en 1955. Les femmes sont également présentes dans les expositions de groupe montrées à la galerie, celles de la SAC et des Sagittaires, entre autres.

exemple. L'exposition de 1947 que lui consacre la Galerie Dominion marque le début d'une carrière prolifique. Parent reçoit, à cette occasion, des commentaires chaleureux. En guise d'introduction au catalogue, Jacques de Tonnancour écrit: «Indivisée, indivisible, elle n'a qu'un visage bien vivant, bien sain et grand ouvert sur le monde [...] Qui des nôtres jusqu'ici a peint avec autant d'abondance, de richesse et d'invention à 23 ans⁴⁷?» Le succès de Parent à la Galerie Dominion donne à la jeune artiste une visibilité inespérée. L'année suivante, du 1^{er} au 15 juin 1948, elle expose à la librairie Tranquille. Enfin, René de Messières, attaché culturel de l'ambassade de France à Ottawa, lui offre une bourse d'un an pour qu'elle puisse poursuivre ses études à Paris. Elle part en compagnie de Jean Benoît le 10 octobre 1948.

L'esprit «libéral» de Stern a sans doute servi la cause des femmes. Cela dit, il ne faudrait pas confondre ce libéralisme avec les intérêts pécuniaires justifiant l'organisation des expositions. Stern n'hésite pas à solliciter la signature d'ententes financières auprès des artistes féminins qu'il croit prometteurs, comme Jori Smith, les sœurs Bouchard, Prudence Heward, Ghitta Caiserman et Marian Dale Scott. Ces deux dernières signent des contrats assurant un écoulement progressif de leur production. De façon générale, Stern préconise deux types de contrats. Le premier garantit à l'artiste contractant un salaire mensuel en échange d'un nombre de tableaux. Cosgrove et Roberts, par exemple, sont liés à la galerie selon cet engagement. Le deuxième type est une entente d'exclusivité qui donne à la galerie une commission de 50 %, sans salaire préétabli. Cette formule définit les termes de l'entente survenue entre la galerie et Marian Scott; c'est aussi le cas de Ghitta Caiserman.

L'exposition individuelle des œuvres de Mabel May, sa première dans une galerie commerciale à Montréal, est le résultat de circonstances favorables particulières. Planifiant sa retraite, Mabel May désire quitter Montréal pour s'installer à Vancouver, où elle décède le 8 octobre 1971. Il s'agit donc avant tout d'écouler sa production. Son fonds d'atelier est mis en marché à la Galerie Dominion en 1950, à la Roberts Gallery à Toronto en 1951 et à la Vancouver Art Gallery en 1952.

L'exposition individuelle de Jori Smith a lieu à son retour d'Europe. Aux prises avec des difficultés financières, Smith cède à Stern toute sa production. Le 9 mars 1955, l'inventaire de la galerie se voit donc augmenté de 92 tableaux de Smith dont 81, réalisés entre 1940 et 1955, sont mis

+ + +

47. Jacques DE TONNANCOUR, «Exposition de peintures, dessins, gravures de Mimi Parent», catalogue d'exposition, Montréal, Galerie Dominion, 1947, s. p.

en exposition le jour même. Parmi ces œuvres figurent des paysages réalisés en Espagne, des nus et de nombreux portraits de fillettes réalisés à Charlevoix, entre autres *Little Girl in a Pensive Mood* (1940) et *Vitaline in a Serious Mood* (1952). L'exposition prend des allures de rétrospective.

Les conditions entourant la mise en marché des œuvres de Jeanne Rhéaume sont similaires. Rhéaume, qui a besoin de ressources financières pour réaliser son projet de séjour en Italie au début des années 1950, vend à Stern tout un lot de toiles. Depuis Florence, elle le remercie en ces termes :

Je tiens à vous dire que lorsque vous avez pris la décision d'acheter mes toiles avant mon départ, vous m'avez apporté un grand secours moral. Vous m'avez donné la possibilité de vivre et surtout de travailler en Italie, ce qui est d'une importance vitale pour moi⁴⁸.

Ces expositions répondent aux exigences liées aux stratégies commerciales adoptées par Stern, soit l'achat en lots à bas prix d'œuvres mésestimées. Stern met à profit des circonstances opportunes. La rentabilité des événements et la relative ouverture d'esprit du galeriste expliquent certainement la fréquence des expositions individuelles dévolues aux femmes. On doit encore se demander dans quelle mesure ces expositions ont véritablement contribué à ouvrir le débat sur les conditions de diffusion du travail des femmes. À cet égard, elles ne semblent pas avoir soulevé de polémiques au sein d'une critique déjà confrontée à la présence des femmes dans le milieu des arts. Rappelons que si la plupart des artistes féminins concernés n'avaient jamais obtenu d'expositions individuelles dans une galerie commerciale de cette envergure, plusieurs avaient eu l'occasion d'exposer aux côtés de collègues masculins à la AAM, au Arts Club ou chez Morgan. Aussi, les expositions individuelles à la Galerie Dominion paraissent moins dérangeantes que l'exposition de groupe réservée aux femmes présentée chez Millman en 1949.

Cet essai montre que, sans être appelé par le féminisme comme tel, le travail de Rose Millman témoigne du désir d'affirmer le professionnalisme et le sérieux des femmes impliquées dans le domaine des arts visuels. En tant que gestionnaire, Millman prend le parti audacieux de défendre un art et une esthétique dont la cote de vente est encore bien incertaine. À une époque où le commissariat d'exposition n'existe pas vraiment, elle a la lucidité de s'associer à l'historien d'art Maurice Gagnon, qui l'incite à présenter les jeunes

+ + +

48. Lettre de Jeanne Rhéaume à Max Stern, 2 juin 1952, Musée des beaux-arts du Canada, fonds Galerie Dominion, série 2.

Canadiens modernes. En outre, lorsqu'elle ouvre les portes de la West End Art Gallery en 1949, elle offre aux artistes féminins professionnels une vitrine privilégiée, par le biais d'une exposition collective qui leur est entièrement consacrée. Cette exposition suscite une réflexion sur la notion de génie créateur et sur la place des femmes dans le monde de l'art. Iris (Westerberg) Stern joue quant à elle un rôle qui se limite davantage à la gestion : pourvoyeuse de fonds, elle permet à Max Stern d'acquérir la galerie et de relancer sa carrière de marchand en terre canadienne. L'analyse de son implication dans les affaires de Stern cerne toutefois la position idéologique de Stern dans le débat sur la « peinture féminine ». Aussi, sans défendre une position féministe, Stern présente une ouverture d'esprit à l'égard du potentiel des femmes qui n'est pas commune dans notre milieu à cette époque ; il considère d'ailleurs Emily Carr comme une figure canonique de l'art canadien. Aussi, les artistes féminins comme Marian Scott, Jori Smith et Mimi Parent obtiennent des expositions individuelles dans une galerie commerciale d'envergure.

Finalement, l'apport des femmes à la Galerie Dominion entre 1941 et 1956 participe d'un « féminisme silencieux » si on le situe dans le contexte élargi de l'histoire de la pensée féministe au Québec. Nous empruntons l'expression « féminisme silencieux » à Micheline Dumont et Louise Toupin⁴⁹, qui qualifient ainsi la période se situant entre les débats que mobilise la question du suffrage féminin avant 1940 et les grands rassemblements de la Fédération des femmes au Québec et de l'Association féminine d'éducation et d'action sociale (AFÉAS) apparaissant dans les années 1960. Durant cette période d'entre-deux, les femmes sentent le besoin de participer aux bouleversements de la société sans pour autant se réclamer explicitement du féminisme. Sur la scène artistique, cette phase constitue une jonction entre l'émergence des premières générations d'artistes féminins professionnels et le moment où nombre d'entre elles se mobilisent dans des mouvements revendicateurs plus turbulents. Parmi ceux-ci, mentionnons l'exposition intitulée *La femme imagiste* présentée du 29 décembre 1964 au 21 janvier 1965 à la Galerie de l'étable du Musée des beaux-arts de Montréal et l'ouverture en 1972 de la galerie Powerhouse à Montréal. Dans ce contexte, la Galerie Dominion est momentanément un véhicule par lequel plusieurs participent activement à la mobilisation de la conscience collective en regard de la place des femmes dans le milieu des arts.

+ + +

49. Micheline DUMONT et Louise TOUPIN, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*. Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003, p. 23.