

La Diffusion
Reflet du musée sans murs
Extension
A Reflection of the Museum Without Walls

Léo Rosshandler

Volume 20, numéro 82, printemps 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55029ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rosshandler, L. (1976). La Diffusion : reflet du musée sans murs / Extension: A Reflection of the Museum Without Walls. *Vie des arts*, 20(82), 26–89.

La Diffusion
reflet
du musée
sans murs

Léo Rosshandler



1. Statue rituelle de l'Afrique noire montrant les scarifications rituelles sur le corps.
Côte-d'Ivoire, Baulé, Bois; H. : 41 cm.
Prêt de M. et Mme Gerald Benjamin.
(Phot. Yvan Boulerice)

Les années soixante furent une époque de transformation dans bien des domaines dont le culturel. De toutes parts fusaient des mouvements prônant la suppression des idées reçues, l'élimination de contraintes jugées artificielles. La confrontation politique et idéologique provoquée par cette nouvelle perception de la réalité sociale finit par se manifester à l'égard des musées. Le temple des arts où il fallait se rendre avec respect et où il était de rigueur d'admirer sans réserve ce qui était proposé à la vue fut remis en question. On n'en voulait cependant pas au musée lui-même; on voulait qu'il change de nature. L'un des grands reproches qu'on lui adressait était de rester enfermé entre quatre murs. André Malraux¹ avait lancé l'idée du *musée imaginaire* ou du *musée sans murs* en se servant de photographies ou de reproductions des trésors culturels de l'humanité, qu'il disposait à son goût dans des volumes impressionnants. La phrase avait du chien. Détachée des livres de Malraux, on voulut l'appliquer à la réalité même des musées. Le musée dans la rue, la rue dans les musées! Il va sans dire que les conservateurs de musées ne purent rester indifférents devant cet enthousiasme. La critique les touchait au vif, d'autant plus qu'elle s'était déjà manifestée au sein de la profession. Il fallait augmenter la portée et le nombre des services offerts au public. La période de passivité des musées couvant leurs collections devant quelques visiteurs attardés dans les salles était bel et bien révolue.

La bonne volonté et les idées ne manquaient pas, mais d'où viendraient les fonds pour réaliser les projets? Le maintien du statu quo présentait des avantages aux administrateurs, puisque les bailleurs de fonds, tant du secteur gouvernemental que du secteur privé, aspiraient à l'équilibre des budgets. Il fut un temps, par exemple, où le Conseil des Arts exigea comme condition préalable à l'aide financière qu'il pourrait accorder à un musée que celui-ci s'engageât à éviter tout déficit. Pris au sérieux, en 1971, cet avertissement entraîna une réduction importante des programmes publics, ce qui allait à l'encontre de l'esprit du temps. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, puisqu'il faut bien le nommer, entra en crise d'autant plus rapidement que la réduction des programmes entreprise pour arriver au fameux équilibre budgétaire justifiait dans l'esprit de l'État une diminution des subventions subséquentes. Peu après, en juin 1973, le Musée ferma ses portes en vue d'effectuer des travaux d'expansion et de rénovation. Les programmes, malgré les efforts souvent désespérés des conservateurs, étaient réduits au minimum, exception faite de quelques grandes expositions.

Le Musée des Beaux-Arts devint donc un musée sans murs bien malgré lui, puisqu'il s'était vu forcé d'abandonner son bâtiment, afin d'en faciliter la reconstruction. Une espèce de vie nomade commença pour certains éléments de la collection car les conservateurs hésitaient à les enfouir dans des caisses. Et c'est là que naquit l'idée de la diffusion. Le directeur fit circuler dans tout le Canada les meilleurs tableaux du musée groupés en deux expositions. *Montréal I* comprenait les œuvres des 16^e et 17^e siècles, *Montréal II*, celles des 18^e et 19^e. Le circuit fut administré par la Galerie Nationale du Canada. Certaines œuvres religieuses du Québec furent exposées à l'Oratoire Saint-Joseph, à Montréal. La Maison Du Calvet, grâce à



la collaboration d'Ogilvy's, abrite encore aujourd'hui notre belle collection de meubles anciens et d'arts décoratifs québécois. Les bronzes de la Renaissance s'en furent à Régina, des œuvres d'art japonais voyagèrent à Calgary. Des peintures et sculptures furent prêtées à long terme au Musée d'Art Contemporain, à l'Art Gallery of Ontario et à la Galerie Nationale. Toutefois, cette dispersion d'œuvres d'art fut le produit de circonstances extérieures. La diffusion en tant que service culturel permanent n'était pas encore née.

C'est la Ville de Montréal qui fut la sage-femme de la diffusion. En effet, le Musée fut invité à plusieurs reprises à monter des expositions à la Terre des Hommes. Poursuivant la politique décrite au paragraphe précédent, la collection d'art amérindien et inuit ne fut pas emballée mais mise en montre en 1973 à l'île Sainte-Hélène avec un succès remarquable. Et si la Ville fut la sage-femme de la diffusion, les Musées Nationaux peuvent en revendiquer la paternité. La présentation de l'exposition *Cultures du soleil et de la neige* coïncida avec les premières applications pratiques de la politique dite de démocratisation et de décentralisation énoncée par le secrétaire d'État d'alors, M. Gérard Pelletier. Cette politique, de toute évidence, tient compte des changements de perception culturelle intervenus au Canada à la suite du débat dont nous avons fait mention. Une première subvention est donc accordée au Musée pour qu'il puisse faire circuler l'exposition *Cultures du soleil et de la neige*, après son séjour à la Terre des Hommes, aux endroits suivants: Rimouski, du 16 janvier au 17 février 1974; Sherbrooke, du 10 au 31 mars 1974; Fredericton, du 4 juillet au 15 septembre 1974; Québec, du 21 novembre 1974 au 12 janvier 1975; Winnipeg, du 13 mars au 29 juin 1975. C'est ainsi que débuta officiellement le service de diffusion du Musée des Beaux-Arts.

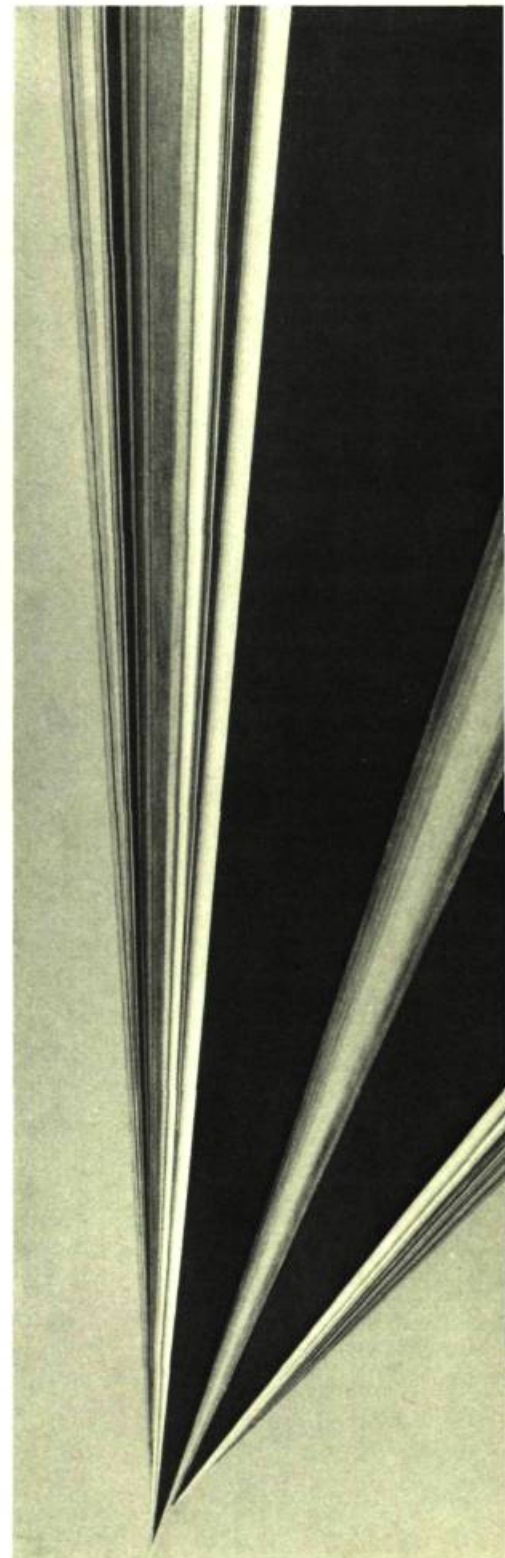
La tâche de mettre en pratique la nouvelle politique du secrétaire d'État fut confiée aux Musées Nationaux. Il devint nécessaire d'établir un système de subventions régulières afin que la diffusion culturelle par le truchement des musées devienne permanente. Ceux qui désiraient participer au programme se virent assurés d'un appui financier annuel, appelé appui de base. Il va sans dire qu'il fallait remplir certaines conditions et, surtout, démontrer l'efficacité des projets proposés aux Musées Nationaux.

Le directeur adjoint du Musée fut chargé de monter une équipe, de concevoir des expositions, de créer un système de présentation et d'interprétation et d'organiser des circuits. Avec le secours de tout le personnel du Musée, le projet fut mis en marche. On commença par se familiariser avec les conditions des divers centres culturels au Québec d'abord, et dans le reste du Canada ensuite. M. Jacques Dumouchel, conservateur adjoint à la diffusion, engagé en 1974, entreprit des voyages d'inspection, tout en collaborant à la réalisation d'expositions. Fils d'Albert Dumouchel, dont l'exemple et l'enseignement firent naître la gravure contemporaine au Québec, M. Dumouchel s'attaqua avec enthousiasme à la réalisation de l'exposition *Les cinquante-cinq stations du Tokaido* du grand artiste japonais Hiroshige. La gravure japonaise sur bois a joué un rôle important dans la modernisation des méthodes de l'art contemporain, vers la fin du 19^e siècle. Ce fut un rôle de longue haleine car, encore aujourd'hui, les concepts spatiaux des

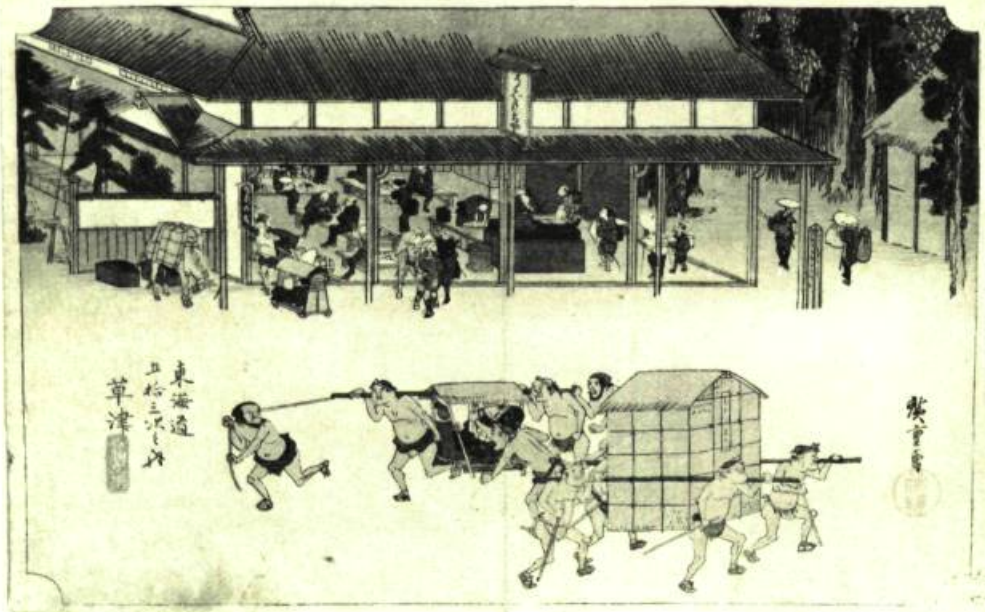
2. Présentation de *Cultures du soleil et de la neige* à la Beaverbrook Art Gallery à Fredericton. (Phot. Charlotte Rosshandler)



3

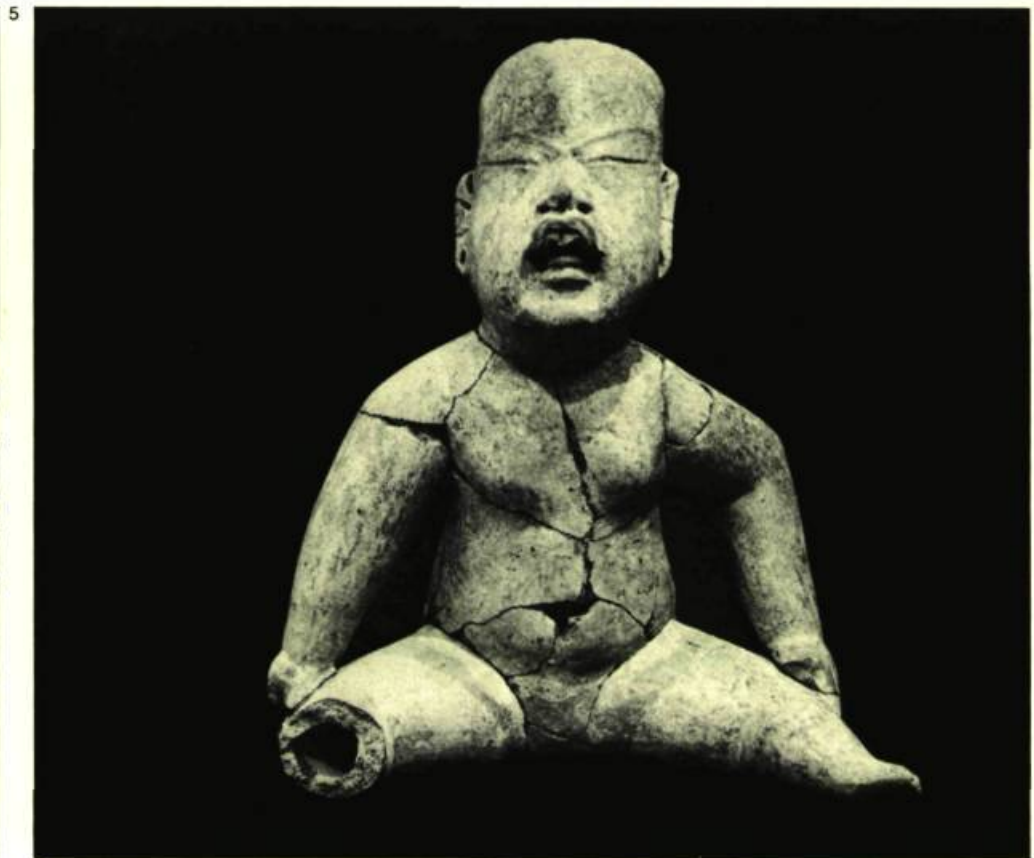


4



3. *Personnage à visage de bébé.*
Veracruz (Mexique); Vers 800 av. J.-C.
Terre cuite; H.: 11 pces.
Legs Horsley et Annie Townsend.
(Phot. Charlotte Rosshandler)

4. Utagawa HIROSHIGE
Les cinquante-cinq stations du Tokaido — Kusatsu.
Gravure sur bois; 23 cm 1 x 36,2.
Don de Mme Mary Fraikin à la mémoire de son
père, Maurice von Ysendyck, 1973.



6

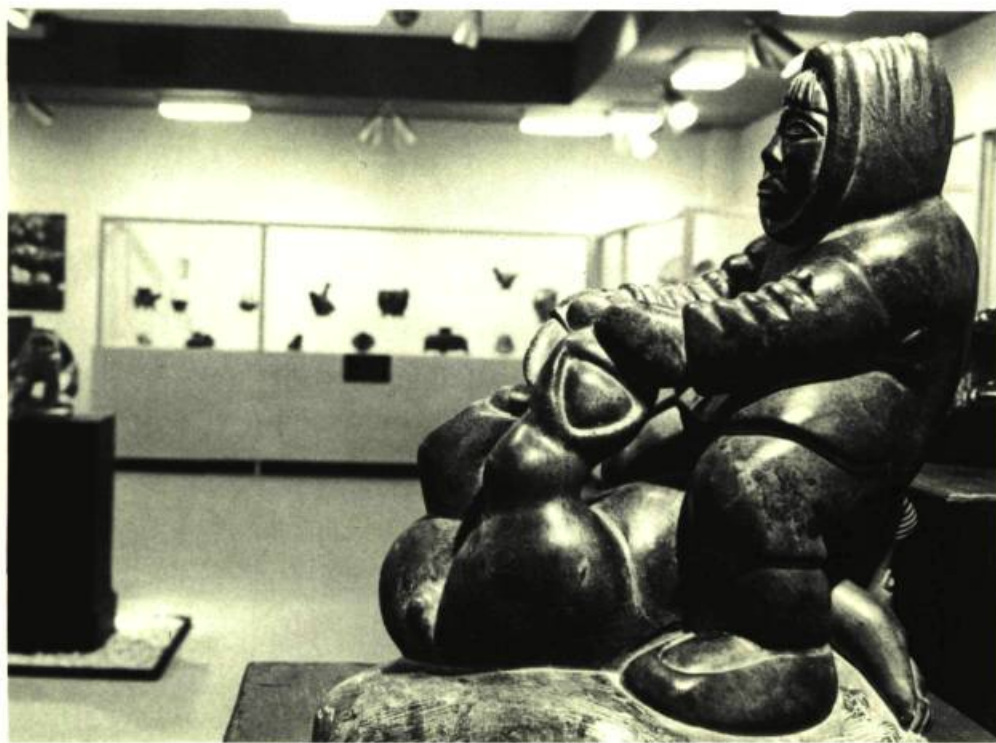


7

5. Rita LETENDRE
Green Night, 1970.
 Acrylique sur toile; 42 pces x 60.
 Prêté par l'artiste.

6. *Enfant assis souriant*.
 Veracruz (Mexique); Vers 600 ap. J.-C.
 Terre cuite; H.: 13 pces $\frac{3}{4}$.
 Don de M. David Y. Hodgson.
 (Phot. Charlotte Rosshandler)

7. Exposition *Cultures du soleil et de la neige*.
 A Sherbrooke, les visiteurs arrivent pour
 le vernissage.



8. Présentation de *Cultures du soleil et de la neige* au Musée Régional de Rimouski. (Phot. Charlotte Rosshandler)

grands maîtres japonais continuent d'influencer l'évolution de la création graphique. Le Musée crut bon de donner enfin au public l'occasion de voir et d'admirer cette série extraordinaire d'estampes, connue seulement par ouï-dire. Elle venait d'être offerte en don au Musée par Mme Mary Fraikin, à la mémoire de son père Maurice van Ysendyck.

En montant cette deuxième exposition itinérante, après *Cultures du soleil et de la neige*, on jeta les bases pratiques du service de diffusion. En premier lieu, il fut décidé de ne présenter que des œuvres originales. Les reproductions ne seraient admises qu'en guise d'appui didactique. Comme le veut le proverbe: Charité bien ordonnée commence par soi-même, la diffusion, avant de s'engager sur les routes du Québec et du Canada, s'occupa d'abord de la région métropolitaine, où des milliers de personnes n'ont qu'un accès fort limité aux œuvres d'art originales. C'est ainsi que *Les cinquante-cinq stations du Tokaido* prirent leur envol à l'Université Concordia, le 5 décembre 1974. Les critiques George Bogardi et Henry Lehmann qualifièrent cette exposition de la plus extraordinaire de l'année tenue à Montréal. Si nous nous étendons sur cette exposition, c'est qu'elle a permis de déterminer les normes de présentation et d'exécution. En dehors de celles que nous venons de décrire, il fut décidé que chaque exposition serait accompagnée de dépliants-affiches unilingues français et anglais offerts gratuitement aux visiteurs. Ce document illustré comprend un texte rédigé de manière à donner des renseignements intéressants sur les œuvres exposées, renseignements fournis dans le contexte culturel et artistique canadien. Voici la liste des centres qu'a visités et visitera *Les cinquante-cinq stations du Tokaido*: Montréal, du 5 dé-

cembre 1974 au 7 janvier 1975; Shawinigan, du 23 janvier au 23 février 1975; Trois-Rivières, du 26 février au 22 mars 1975; Rimouski, du 9 avril au 4 mai 1975; Winnipeg, du 15 mai au 22 juin 1975; Régina, du 15 juillet au 15 août 1975; Fredericton, du 1er au 31 octobre 1975; Thunder Bay, du 20 novembre 1975 au 4 janvier 1976; Vaudreuil, du 26 janvier au 23 février 1976; Timmins, du 6 au 31 mars 1976; Saint-Lambert, du 15 avril au 3 mai 1976. Cette exposition fut suivie d'*Éros*, une série de tableaux sur le thème du corps de la femme réalisés par André Thérout; *Vibrations colorées*, œuvre de Rita Letendre de 1962 à nos jours, présenté à raison d'une toile par année de production; et finalement, *Sculpture rituelle de l'Afrique noire* — autre exposition conçue pour permettre aux Canadiens de juger d'après des originaux un art qui a bouleversé la tradition plastique occidentale — clôt la première année d'activités du service de diffusion.

En 1975, M. Jacques Toupin, jusqu'alors directeur artistique de la Maison des Arts de La Sauvegarde, remplace M. Dumouchel qui quitte le Musée pour entreprendre des projets qui lui tiennent à cœur. M. Toupin apporte au Musée et à son service de diffusion une expérience considérable dans le domaine des arts anciens et contemporains au Québec. Il s'attaque avec enthousiasme au programme de 1975-1976. Les expositions prévues sont: *Québec, télé et compagnie*, peintures de l'artiste autodidacte Ernest Gendron, exposition qui d'ores et déjà est assurée d'un circuit de l'Atlantique au Pacifique; *La Ligne du sourire*, quarante œuvres dues à sept artistes montréalais qui se servent du noir et blanc dans leurs dessins et gravures pour nous parler avec une certaine ironie de la vie contemporaine. M. Germain Lefebvre, conservateur associé d'art canadien, a conçu et réalisé cette exposition. M. Toupin travaille sur une exposition traitant du design d'hier et d'aujourd'hui. Elle permettra de comparer les solutions pratiques choisies par nos

ancêtres dans la fabrication d'objets utiles avec ce que nous proposent les designers actuels. Suzor-Coté est au programme, ainsi que l'œuvre d'Albéric Bourgeois, le grand caricaturiste de *La Presse*, dans les années vingt et trente. Deux expositions consécutives lui seront consacrées: la première sur le thème des affaires nationales; la seconde sur la politique internationale. Des projets sur l'art d'avant-garde, les sculptures monumentales d'extérieur et les femmes artistes sont à l'étude.

Les préposés à la diffusion du Musée travaillent en étroite collaboration avec les centres qui accueillent les expositions. Des conservateurs ainsi que le restaurateur, M. Raynald Hardy, prêtent main-forte à la diffusion en se rendant sur place quand il se présente des problèmes de montage ou de manipulation. Ces visites ont une valeur didactique, puisque les renseignements qu'ils fournissent restent acquis aux dirigeants des lieux d'exposition. Il se produit ainsi un filtrage lent mais constant de saines procédures muséologiques dans l'ensemble du Québec et du Canada. Il a même été observé qu'une certaine logique, à première vue inattaquable, pouvait être renversée. Nous avons été fort surpris quand plusieurs centres, dont les salles d'exposition étaient d'une déficience notoire, décidèrent de les améliorer afin de pouvoir accepter les expositions que nous leur avions proposées, fort conditionnellement d'ailleurs. Jusque-là, la conviction régnait qu'il fallait d'abord aménager les salles et que les expositions viendraient ensuite d'elles-mêmes. Et voilà qu'il apparaît que le désir de recevoir des expositions itinérantes devient le motif principal de l'amélioration des installations d'accueil.

Nous ne pouvons passer sous silence l'énorme travail accompli par les préparateurs et les menuisiers du Musée. Sous la direction de M. Albert Couturier, ils voient à l'encadrement, à la construction de socles, de vitrines, de caisses servant à l'emballage; M. Donald Youngson s'occupe du transport et des assurances; la comptabilité est administrée par M. John Wynn; la traduction, particulièrement importante au Canada, a été confiée à Mme Camille Létourneau; Mme Françoise Saint-Michel et M. Bill Bantey voient aux relations publiques. L'infanterie est, comme on le sait, la reine des batailles, et rien ne marcherait sans le secours des personnes chargées de l'administration et du secrétariat. Citons à cet égard Mme Jacqueline Primeau et Mlle Muriel Berger.

En guise de conclusion, il est fort heureux que les Musées Nationaux aient détaché la subvention, représentée par l'appui de base décrit ci-dessus, des apports d'ordre général qu'ils pourraient apporter aux musées associés. Ils assurent ainsi la continuité du service, maintenant jugée essentielle. De toute évidence, si nous sommes encore loin du *musée sans murs*, notion utopique s'il en fut, le *musée hors les murs* est cependant déjà arrivé.

1. André Malraux, né à Paris en 1901, écrivain et homme d'État français, dont l'œuvre, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (Gallimard, 1952), fait l'étude des grands courants mondiaux de l'art. Il souligne tout particulièrement que pour la création artistique l'homme puise à des sources essentiellement semblables dans toutes les civilisations et toutes les époques.

Léo Rosshandler, Directeur adjoint du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

English Text, p. 88

With \$6,000,000 assured, Council of the Museum, working in close cooperation with Director David Giles Carter, decided to act. Lebensold was retained, plans drawn up, and construction began. Strikes in the construction industry and inflation increased the original estimated cost but an appeal to the public — individuals and corporations — not only raised the missing \$4,000,000 but \$200,000 more than the objective.

All this had led to the creation of a real people's museum.

It is easy enough to say that the money allowed the Museum to provide an additional 60,000 square feet of space in which to show its 2,500 paintings and 15,000 objects. What is more difficult to describe is the human and personal manner in which it was accomplished.

That will be abundantly clear when the "new" Museum opens its doors to the public for the first time May 8.

A BUILDING FOR ALL THE PEOPLE

By Bill BANTEY

Fred Lebensold, architect of The Montreal Museum of Fine Arts expansion program, has been responsible for the design of many of the theatres built in Canada in the past 15 years, including Salle Wilfrid-Pelletier of Place des Arts and the National Arts Centre, Ottawa. He was born in Poland, educated in England and came to Canada in 1949. He is a visiting lecturer on architecture at McGill University and a partner of Arcop Associates.

It is something of a shock to interview an architect about his latest building and discover that he first wants to talk about people. But that is the way architect Fred Lebensold approaches any discussion about how he tackled the problem of enlarging the Museum.

The first thing he had to take into account, he says, was how the "new" Museum could show the public that it had undergone a rebirth, assuming new excitement and vitality in the process.

The materials chosen for the new wing on Avenue du Musée (formerly Ontario Avenue) had to integrate the old building with the new. Clearly, it was impossible in this era to reproduce the sort of structure which housed the old museum; exposed concrete would be contemporary, yet it would not clash in colour.

The form of the addition was equally important. Lebensold feels strongly that contemporary buildings should not be the long-favoured high-rises which intimidate pedestrians and obliterate the environment.

That is why much of the Museum's new wing is below ground. It is no tower to dwarf people; it is a friendly structure which grows naturally out of the slope leading to the flank of Mount Royal.

Lebensold also made sure that the addition enhanced, and did not detract from, the aura of age and dignity which still lingers in that part of the Sherbrooke Street-Avenue du Musée axis. As he points out, the very fabric of a city such as Montreal — its real quality of life — depends on how buildings are treated and respected.

For too long now, he contends, developers have tended to erect brutal, impersonal struc-

tures, perhaps in the belief that bigger and taller automatically mean better.

He believes the best way to keep a city human, to retain its appeal for people, is to keep old buildings. He argues that old buildings can be recycled and given new vigour with proper planning and care.

He likes to think he has done this with the Museum. The new complex is certainly bigger — but the naked eye barely notices this. It is an old building wedded to a highly contemporary building — but it is difficult to feel even a twinge of outrage or any sense of unease.

Even a casual observer has to admit the new Museum achieves what Lebensold argues is the most important rôle of a building: it must make the city street on which it stands more enjoyable to the pedestrian.

Which brings Lebensold back to his favourite theme in talking about buildings — people. He is particularly proud of the fact, for instance, that special care was taken in renovating the Museum to make sure paraplegics could visit easily.

A ramp leads into the new wing. Inside is a special elevator to accommodate paraplegics and their wheel-chairs. There are also ramps throughout most of the building to allow them to move easily and unaided from one gallery to another.

Lebensold says it is the duty of every architect in designing a building to think of paraplegics and their special problems.

He goes even further. He says it also is the duty of every public institution and government body to do its utmost to plan all buildings so they may receive paraplegics.

A building, be it the Museum or a new bank head-quarters, says Lebensold, is there to serve all the people — not only in a physical sense, but also in a way which gives the man in the street a feeling of belonging.

EXTENSION: A REFLECTION OF THE MUSEUM WITHOUT WALLS

By Léo ROSSHANDLER

The 1960s were a time of change in many areas, including the cultural. Various movements took shape, advocating the suppression of preconceived ideas and the elimination of constraints which were deemed artificial. The political and ideological confrontation triggered by the new perception of social reality affected even museums. Conceived of as temples of the arts which are visited with respect, where one was supposed to admire anything that was shown without question, museums were viewed in a new light. It was not a question of rejecting the museum *per se*. It was rather a matter of wanting the museum to change its traditional rôle. A major criticism was that the museum remained enclosed within four walls. André Malraux had suggested the idea of an *imaginary museum* or a *museum without walls* by publishing photographs or reproductions of man's cultural treasures, according to his own taste, in impressive volumes. The phrase was meaningful indeed and there was a desire to take the concept out of Malraux's books and to apply it to the very reality of museums. The museum in the street and the street in the museum! Faced with such enthusiasm, museum curators could not remain indifferent. The criticism had reached them, particularly since

it already had been expressed within the profession itself. The scope and number of services provided for the public had to be increased. The era of passivity when museums hatched their collections before a handful of visitors wandering through the galleries clearly was over.

There was no lack of goodwill or ideas. But where would one find the money to carry out such projects? Maintenance of the status quo presented advantages for trustees since the suppliers of funds, both in government and in the private sector, aspired to achieve balanced budgets.

There was a time, for example, when the Canada Council made it a *sine qua non* for financial aid that any given museum commit itself to avoiding a deficit. Taken seriously in 1971, the warning led to an important cutback in public programs, directly contradicting the spirit of the times. It led to a state of crisis at The Montreal Museum of Fine Arts; not only were programs slashed to arrive at a balanced budget but such a policy seemed to justify a reduction, in the mind of the State, in subsequent grants.

In June, 1973, the Museum closed its doors to carry out expansion and renovation work. Despite the often desperate efforts of curators, programs were cut to a minimum, with the exception of a few major exhibitions.

Forced to abandon its building in order to facilitate reconstruction, the Museum became a museum without walls despite itself. For certain elements of the collection, a nomadic sort of life began since curators hesitated to store them in cases. The idea of extension was born. The Director arranged for the circulation throughout Canada of the Museum's finest paintings. They were grouped in two exhibitions. *The Montreal Museum Lends I* embraced works of the sixteenth and seventeenth centuries; *The Montreal Museum Lends II*, other paintings of the eighteenth and nineteenth centuries. The tour was administered by the National Gallery of Canada. Quebec religious works were exhibited at St. Joseph's Oratory, in Montreal. The Maison Du Calvet, thanks to the co-operation of Ogilvy's, even to-day houses the Museum's fine collection of early Quebec furniture and decorative arts. Renaissance bronzes went to Regina, Japanese works to Calgary. Paintings and sculpture were sent on long-term loan to the Musée d'Art Contemporain, the Art Gallery of Ontario and the National Gallery. Such dispersal of works of art, however, was the result of outside circumstances. Extension, as a cultural service, had not yet begun.

It was the City of Montreal which served as midwife for the birth of extension. On several occasions, the Museum was invited to stage exhibitions at *Man and His World*. Continuing the policy described earlier, the collection of Amerindian and Inuit art was not crated but was shown with remarkable success in 1973 on Sainte-Hélène Island.

If the City of Montreal was the midwife of extension, the National Museums can claim paternity. The presentation of *Cultures of the Sun and the Snow* coincided with the initial practical application of the so-called democratization and decentralization policy set forth by the then Secretary of State, Mr. Gérard Pelletier. Clearly, such policy recognized the changes in cultural perception which had occurred in Canada on the heels of the debate referred to earlier. An initial grant was given to the Museum to enable it to circulate the exhibition *Cultures of the Sun and the Snow* after its presentation at *Man and His World* in the following

communities: Rimouski, from Jan. 16 to Feb. 17, 1974; Sherbrooke, from March 10 to 31, 1974; Fredericton, from July 4 to Sept. 15, 1974; Quebec, from Nov. 21, 1974, to Jan. 12, 1975; and Winnipeg, from March 13 to June 29, 1975. This was how the extension service of the Museum officially began. The task of putting into practice the new policy of the Secretary of State was entrusted to the National Museums. It became necessary to establish a system of regular grants to enable cultural extension via museums to become a permanent system. Those who wished to participate in the program were assured of annual support. Obviously, certain conditions had to be met and the effectiveness shown of projects proposed to National Museums.

The Deputy-director of the Museum was charged with organizing a team, with conceiving exhibitions, with creating a system of presentation and interpretation, and with organizing circuits. With the assistance of the entire Museum staff, the project became a reality. First, the staff familiarized itself with conditions in various cultural centres in Quebec and then in the rest of Canada. Mr. Jacques Dumouchel, assistant curator for extension, hired in 1974, began inspection tours while co-operating in the organization of exhibitions. A son of Albert Dumouchel, whose example and teaching gave birth to contemporary print-making in Quebec, Mr. Dumouchel enthusiastically undertook organization of the exhibition *The Fifty-five Stations of the Tokaido* by the great Japanese artist Hiroshige. Japanese wood-prints played an important rôle in the modernization of methods of contemporary art around the end of the nineteenth century. It was a long-term rôle since the spatial concepts of the Japanese masters even now continue to influence the evolution of graphic creation. The Museum thought it appropriate to give the public an opportunity to see and admire this extraordinary series of prints which formerly only had been talked about. The series had just been given to the Museum by Mrs. Mary Fraikin in memory of her father, Maurice Van Ysendyck.

In mounting this second travelling exhibition after *Cultures of the Sun and the Snow*, the practical bases for the extension service had been set. It was decided to present only original works. Reproductions would be used solely for didactic support.

Guided by the old proverb "Charity begins at home", the extension service, before taking to the roads of Quebec and of Canada, first looked after the metropolitan region where thousands of persons have only limited access to original works of art. This is how *The Fifty-five Stations of the Tokaido* was launched at Concordia University Dec. 5, 1974. Critics George Bogardi and Henry Lehmann described the exhibition as the most extraordinary show held in Montreal that year. If one dwells on this exhibition, it is because it made it possible to determine standards of presentation and execution. Other than those already described, it was decided that each exhibition would be accompanied by unilingual French and English poster-folders available to the public without charge. These illustrated documents include an essay containing interesting data on the works exhibited — data in keeping with the Canadian cultural and artistic context. The following is a list of centres which *The Fifty-five Stations of the Tokaido* has visited or will visit: Montreal, Dec. 5, 1974, to Jan. 7, 1975; Shawinigan, Jan. 23 to Feb. 23, 1975; Trois-Rivières, Feb. 26 to March 22, 1975; Rimouski, April 9 to May 4, 1975; Winnipeg, May 15 to June 22, 1975; Regina, July 15 to Aug. 15, 1975; Frede-

ricton, Oct. 1 to 31, 1975; Thunder Bay, Nov. 20 1975, to Jan. 4 1976; Vaudreuil, Jan. 26 to Feb. 23, 1976; Timmins, March 6-31, 1976; Saint-Lambert, April 15 to May 3, 1976.

This exhibition was followed by *Eros*, a series of paintings by André Thérout, on the theme of the female body; *Vibes in Colour*, the achievement of Rita Letendre from 1962 to to-day, with one painting representing each year; and, finally, *Ritual Sculpture from Black Africa*, another exhibition designed to enable Canadians to judge, on the basis of originals, a form of art which shook the Western tradition to its foundations. These exhibitions completed the first year of activity of the extension services.

In 1975, Mr. Jacques Toupin, who had been artistic director of La Maison des Arts de La Sauvegarde, succeeded Mr. Dumouchel, who left the Museum to undertake personal projects. Mr. Toupin brings to the Museum and to its extension services considerable experience in the field of traditional and contemporary Quebec art. He is preparing the 1976 program with enthusiasm. The anticipated exhibitions are *Quebec, TV and Co.*, paintings by the self-taught artist Ernest Gendron, which even now is assured of a cross-Canada circuit; and *Smiles*, forty works by seven Montreal artists who use black and white in their drawings and prints to illustrate contemporary life with a certain degree of irony. Mr. Germain Lefebvre, associate curator of Canadian art, conceived and prepared the exhibition. Mr. Toupin also is working on an exhibition dealing with design of the past and present. It will allow the viewer to compare the practical solutions arrived at years ago in the fabrication of utilitarian objects with what present-day designers propose. Suzor-Coté is on the program, along with the oeuvre of Albéric Bourgeois, the great caricaturist of *La Presse* in the 1920s and 1930s. Two consecutive exhibitions will be devoted to him: the first on the theme of national affairs, the second on international politics. Under study are projects of avant-garde art, monumental outdoor sculpture, and women artists.

The staff in charge of extension services at the Museum works in close co-operation with centres which present the exhibitions. Curators and the assistant conservator, Raynald Hardy, assist by going on-site when handling or installation problems occur. Such visits are valuable didactically since the information they supply benefits the heads of the centres. Thus, a slow, but constant, development of sound museological procedures results in the whole of Quebec and of Canada. It has even occurred that what seemed logical at first was later reversed. We were astonished when a number of centres, whose galleries were notorious for their inadequacies, decided to improve them in order to be able to present exhibitions we had offered them, subject to the meeting of certain conditions. Until then, there had been the conviction that one simply had to set up galleries and that exhibitions would follow on their own. Now the wish to receive travelling exhibitions has become the principal motivation for improving physical plants.

It would be wrong not to comment on the enormous amount of work carried out by Museum preparators and carpenters. Under the direction of Mr. Albert Couturier, they look after framing, the construction of bases, display cases, and crates for packing. Mr. Donald Youngson handles transport and insurance. Accounting is administered by Mr. John Wynn. Translation, particularly important in Canada, is the responsibility of Mme Camille Létourneau. Mme Françoise Saint-Michel and Bill

Bantey handle public relations. Mme Jacqueline Primeau and Miss Muriel Berger look after administrative and secretarial matters.

To sum up, it is fortunate indeed that the National Museums have detached the basic support grant from general contributions they make to associate museums. They thus ensure continuity of extension services, now considered essential. If we are still far removed from the *museum without walls* — a Utopian notion if ever there was one — *the museum outside the walls*, on the other hand, is already here.

PRE-CONTEMPORARY CANADIAN PAINTING IN THE COLLECTIONS OF THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS

By Paul DUMAS

Founded in 1860 under the name of *Montreal Art Association*, the Montreal Museum of Fine Arts was established as a semi-public museum in 1948. It is therefore at one and the same time a very old institution and a very young museum. This duality of nature leads us to admire in it, as we should, the fine canvases contained in the collections of Canadian paintings dating from before 1940, and to accept its gaps with indulgence.

One of the chief missions of a museum is to offer to the public the most representative ensemble possible of the art created in a given place, as well as the best examples within its power to acquire, of universal art. Located in the biggest city in Canada, the Montreal Museum of Fine Arts should have felt obliged to devote itself to grouping works sufficient in number and quality to allow local visitors and those from elsewhere to form an exact idea of art and painting in Canada. Little is lacking for it to attain complete perfection on this point. The Museum's collection of the old traditional art of French Canada is, for example, less extensive than that at the Quebec Museum, while Canadian painting is, on the whole, less fully illustrated here than in the National Gallery of Canada at Ottawa.

A public collection is assembled at the will of gifts and purchases. And so it obeys fluctuations of taste and availabilities of the market. It presupposes especially a well-defined plan of acquisition that aims at collecting typical examples of the different aspects of the talent of the most important artists of each period and filling the voids that may exist in this ensemble. Such a policy has been followed very well at the Montreal Museum for twenty years, and this has already brought us an abundant and fruitful harvest. Unfortunately, this has not always been true, and, until a very recent period, the Museum depended almost exclusively on the generosity of its patrons to increase its funds'. This explains the capricious pace at which the collection of yesterday's Canadian painting was acquired at the Museum. A brief inventory of its catalogue leads us to certain findings.

Firstly — as in all museums in the world — we note in the catalogue the presence of a certain number of mediocre pictures, much prized in their time but not retained by posterity, old-fashioned and obsolete works, now relegated to oblivion whence one might be exhumed rarely on the occasion of an exhibition on the evolution of its particular style. Let us leave these fallen glories to their obscure