

Gérald Budner, et le film sur l'art Gérald Budner and the Film On Art

René Rozon

Volume 22, numéro 87, été 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54912ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Rozon, R. (1977). Gérald Budner, et le film sur l'art / Gérald Budner and the Film On Art. *Vie des arts*, 22(87), 52–92.

Gérald Budner, et le film sur l'art

René Rozon



1. Gerald BUDNER devant
son écran lumineux.
(Phot. Wolf Koenig)



Le but de l'Office National du Film est d'apporter une image vivante du Canada aux Canadiens et au monde. (John Grierson, Fondateur et premier Commissaire de l'ONF.)

Versatile et dynamique, Gerald Budner est peintre, décorateur, costumier, historien et restaurateur de bâtiments à Montréal, Toronto et Upper Canada Village. La démocratisation de l'art? Non seulement il y croit, il la met aussi en pratique. Jadis, aux Services éducatifs de l'Art Gallery of Toronto, sa ville natale, il s'inspira des théories d'Arthur Lismer telles qu'énoncées dans *Education Through Art*, visant à rendre l'art accessible à tous. Par la suite, il allait maintenir cette ligne de pensée dans ses films. Car il est aussi cinéaste. Comment en est-il arrivé au film sur l'art? Gerald Budner nous révèle le chaînon.

Gérald Budner – *Sur le pont d'Avignon* (Jean-Paul Ladouceur et Wolf Koenig, 1951), d'après la chanson de folklore, est un film mimé par des marionnettes sans fils, des guignols que j'ai créés pour l'Office National du Film. On avait sollicité ma coopération en raison de ma connaissance de l'histoire de l'art médiéval, et les personnages des fresques du Palais des Papes à Avignon m'ont servi de modèle. Une chose allait conduire à une autre. Un jour, Robert Verrall, qui travaillait à l'ONF, me demande de collaborer à son film, *A propos d'architecture* (1959)¹. Il s'agissait de sensibiliser les gens à notre héritage historique et culturel qu'il fallait mettre en perspective par rapport au présent. C'est un thème universel, si l'on en juge par les différentes versions qu'on a tirées par la suite — danoise, suédoise, finlandaise, allemande, grecque, italienne, portugaise, polonaise et japonaise. Pour ce film, j'ai dû me lancer dans la recherche historique, qui me passionne — Verrall m'avait choisi pour cela — et condenser 5000 ans d'architecture mondiale en 30 minutes!

René Rozon – A l'exception des deux séquences sur Montréal, prises en direct au début et à la fin de la démonstration, tout le film a recours aux techniques d'animation. Pourquoi?

G. B. – La nature variée des documents — photographies, dessins, gravures, etc. — soulevait un problème. Car, après avoir rassemblé l'information, nous nous trouvions devant une véritable salade russe. Comment rendre la matière présentable? Pour plus de cohérence, il fallait en venir à une uniformité de style. C'est pourquoi Verrall et moi avons réadapté le matériel visuel en créant nos propres dessins. J'aime les villes et leurs particularités. J'éprouve un véritable plaisir à parcourir leurs rues. Sentir le passé dans une ville est une expérience envoi-rante. C'est ce que j'ai voulu transmettre dans ce film.

R. R. – De l'architecture, vous êtes passé au domaine pictural.

G. B. – C'est exact. Il s'agissait d'abord d'une collaboration avec Jean Palardy pour son film *Corvelieu* (1959), réglant les mouvements de caméra sur les tableaux d'Ozias Leduc. Fort de cette deuxième expérience filmique, je me sentais prêt à attaquer un sujet qui me tenait à cœur, *Le Monde de David Milne* (1963).



3

R. R. – Choix inattendu, mais judicieux. Car votre film allait contribuer à réhabiliter auprès du grand public cet artiste qui somrait dans l'oubli.

G. B. – Hélas, Milne a toujours été incompris, parce que trop en avance sur son temps, et rejeté de son vivant par la société, y compris par le Groupe des Sept, n'ayant pas l'appui de leur mentor, le Dr James McCallum. Et comme il est mal représenté dans nos collections publiques! Seul un petit groupe l'a soutenu, dont Douglas Duncan et Vincent Massey. Or, certains de ses admirateurs étaient de mes amis. Ce sont eux qui m'ont fourni la matière de mon film. Des 800 œuvres passées en revue, 120 tableaux et aquarelles ont été retenus pour leurs qualités filmiques.

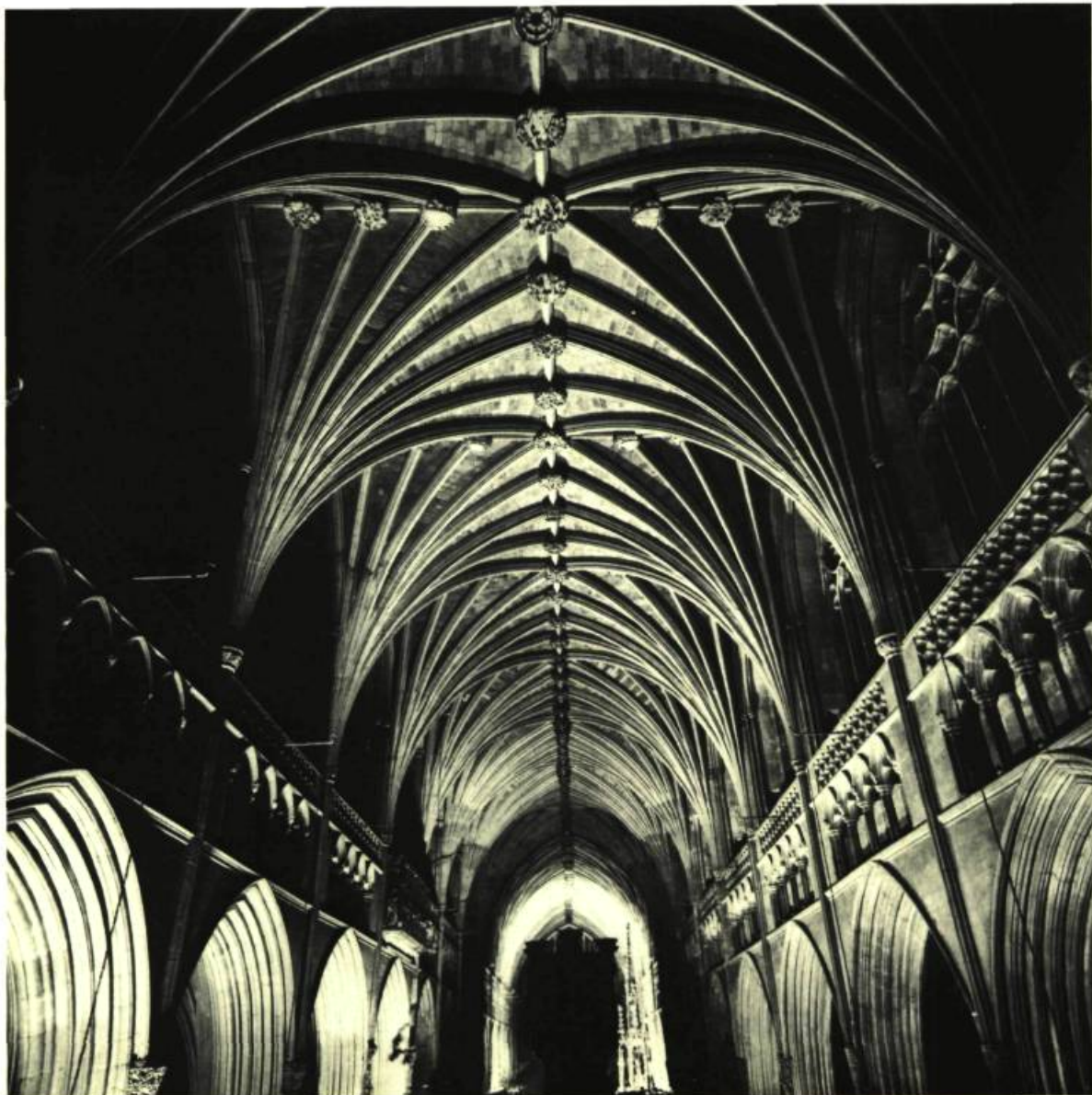
R. R. – Et c'est à ce moment-là que vous avez élaboré votre propre conception du film sur l'art?

G. B. – Forcément, puisque j'ai été obligé d'éliminer des œuvres que j'aime profondément. Dans ce métier, il ne faut jamais perdre de vue la notion que la transposition d'œuvres d'art au cinéma peut engendrer une nouvelle œuvre d'art sur pellicule. Pour y accéder, il faut respecter la *raison* filmique, qui exige des encadrements spéciaux et une cohérence de style car la diversité des sujets, couleurs et proportions d'œuvres d'un même artiste peuvent rompre la continuité. Il faut aussi prendre soin de ne pas dérouter le spectateur qui doit s'identifier au film, y trouver sa propre voie, et pour cela son intérêt doit être soutenu pendant toute la durée de la projection. Pour toutes ces raisons, on doit donc filtrer chacun des éléments du film. Enfin, le film sur l'art doit être une expérience agréable, un divertissement, ce qui ne l'empêche nullement d'être éducatif à la fois. Conscient de l'interaction fondamentale entre le spectateur et la réalité filmique, j'aspire à concilier ces deux pôles.

2. *Paul Kane chez les Amérindiens.* Détail de l'œuvre *Medicine Dancer Mark*, du Royal Ontario Museum de Toronto. (Phot. O.N.F.)

3. *Le Monde de David Milne.* L'artiste dans sa retraite au nord de l'Ontario. (Phot. Douglas Duncan)

4. La nef de la cathédrale
d'Exeter.
(Phot. O.N.F.)



5, 6, 7, 8. Clefs de voûte de
la cathédrale d'Exeter.
(Phot. O.N.F.)



R. R. — Après ce film sur un de nos grands artistes contemporains, vous êtes remonté dans le temps pour réaliser *La Cathédrale d'Exeter* (1972). C'était une commande de la Galerie Nationale du Canada?

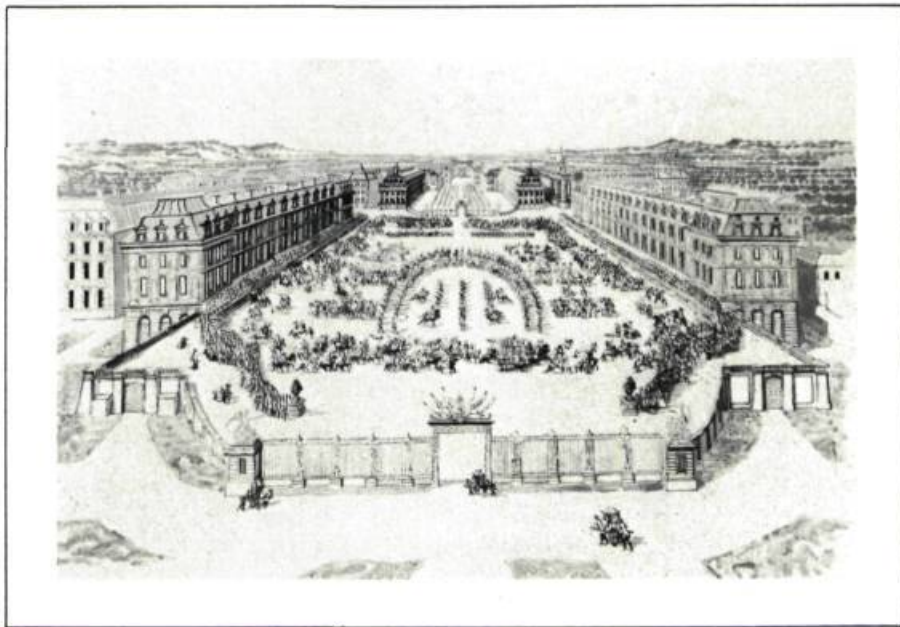
G. B. — Oui, pour compléter l'exposition qu'elle organisa, *L'Art de cour de France et d'Angleterre, 1259-1328*². On avait tout importé pour cette exposition: vitraux, tissus, enluminures, orfèvrerie, etc. Quant au monument, Dieu merci, il n'était pas transportable! C'était la raison du film, avec *Saint-Urbain de Troyes* (Yves Leduc, 1972) pour la France. Avant d'entreprendre ce projet, je devais terminer l'animation des films sur l'Acadie de Léonard Forest. Pour *La Cathédrale d'Exeter*, j'ai fait ma recherche au British Museum. Car je voulais illustrer le film des plus belles enluminures de l'époque. J'ai puisé dans le *Livre de Matthieu de Paris*, qui avait travaillé en Angleterre. J'avais d'ailleurs utilisé des enluminures de cet artiste auparavant pour illustrer les séquences médiévales de la série *La Cité idéale, d'après Lewis Mumford* (Léonard Forest, 1963). De Matthieu de Paris, j'ai retenu deux aspects: les illustrations figurant la vie quotidienne au Moyen âge et la façon de bâtir une cathédrale.

R. R. — Ce qui ne vous a pas empêché d'actualiser la cathédrale d'Exeter.

G. B. — C'est qu'au départ, le film devait être didactique. Mais en visitant la ville d'Exeter, je me suis rendu compte que la cathédrale n'était pas que médiévale mais bien actuelle. Les gens en sont très fiers et veillent à sa restauration, même si elle est très coûteuse. C'est pourquoi le bâtiment a survécu au temps et aux calamités, dont le bombardement de deux chapelles au cours de la dernière guerre mondiale, reconstruites d'après les plans originaux. D'autre part, les rituels anglicans, tels baptême, communion, ordination et funérailles, sont de nos jours pratiqués couramment. Ces deux aspects donc, liturgie et restauration, j'ai voulu les intégrer à la découverte progressive du style de la cathédrale, très évolué pour l'époque, et de ses motifs décoratifs. A propos, phénomène analogue aux enluminures, ils sont plus profanes que religieux. En témoignent les clefs de voûte et les corbeaux. Autre trait distinctif, on ne voit jamais de feuilles d'acanthe, mais plutôt de houblon ou de vigne régionaux. La décoration est donc teintée de couleur locale, s'inspirant de simples motifs. Cela aussi, j'ai voulu le faire ressortir dans ce film.

R. R. — Après ce vivant témoignage, de retour au pays, vous êtes dès lors de nouveau passé de l'architecture à la peinture. Qu'est-ce qui vous a intéressé chez Paul Kane?

G. B. — Il n'a pas été choisi pour des raisons esthétiques car Kane, à mon avis, est d'abord un coureur des bois, ensuite un artiste. C'est plutôt un primitif sophistiqué qu'un véritable peintre. Nous sommes loin de Gauguin! Bien que chez Kane, l'histoire l'emporte sur l'art, j'avais néanmoins un conseiller artistique pour ce film, l'historien d'art John Russell Harper³. Par ailleurs, Kane est un grand documentaliste, et un des seuls à nous avoir donné une vision globale du pays à travers une culture homogène, celle des indigènes. Grâce à lui, nous avons un témoignage des coutumes, habitations, art vestimentaire, sports et divertissements amérindiens. De 1845 à 1849, il a voyagé des Grands Lacs au Pacifique, protégé par sir George Simpson, gouverneur de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Il utilisa néanmoins les modes de transport amérindiens. Son talent impressionna à tel point les indigènes qu'ils



9. *A propos d'architecture.* Versailles, un sommet de l'architecture classique. (Phot. Office National du Film)

le considéraient comme un sorcier — par ailleurs, les parents ne voulaient pas qu'il fasse le portrait de leurs enfants craignant qu'il dérobe leur esprit — mais un sorcier sympathique, parce que doué. C'est pourquoi on l'invita à certaines cérémonies auxquelles normalement un étranger n'était jamais admis. Pour plus de véracité, aux images de Kane vient s'ajouter le commentaire du film, entièrement dérivé de son journal. Un aspect de notre histoire au XIXe siècle, tel qu'émis par le langage pictural d'un témoin oculaire téméraire, voilà ce que j'ai voulu démontrer pour le plaisir du spectateur.

R. R. — Et que nous réserve l'avenir.

G. B. — Je prépare un film sur James Wilson Morrice, dont la sortie est prévue pour le début 1977. C'est un hommage au peintre et à la France où il a vécu une bonne partie de sa carrière, Paris étant le centre mondial de la vie intellectuelle et artistique de l'époque. Il était fort apprécié en France, au début du siècle, et commandait des prix élevés pour ses tableaux. Par lui, je veux également démontrer la conciliation de deux cultures.

Si je n'étais pas cinéaste, je serais probablement écrivain et photographe de manière à transmettre par le livre ce que je fais à l'écran. Mais je suis heureux de travailler au cinéma dont le pouvoir de rejoindre plus de gens plus rapidement me fascine sans cesse. Fidèle à l'esprit de John Grierson, je profite donc de la portée universelle du cinéma et la mets au service de l'art que j'essaie de démystifier, et ainsi partager avec le plus grand nombre de spectateurs des instants privilégiés.

1. Cf. Jacques Folch-Ribas, *A propos d'architecture*, dans *Vie des Arts*, Vol. v, N° 20, p. 46-50.

2. Cf. René Rozon, *L'Art de cour de France et d'Angleterre, de 1259 à 1328* dans *Vie des Arts*, Vol. XVI, N° 66, p. 36-41.

3. John Russell Harper, *Paul Kane* dans *Vie des Arts*, Vol. XVI, N° 65, p. 16-19.

arms outstretched towards us, but at the last minute, she would turn aside and embrace a Volkswagen truck. The girl in *Clouds* just keeps on coming, until her face, as large as life, completely fills the screen.

She just stands there, available to our gaze and the projections of erotic imagination. No one else is about. Eventually she says "I love you", but we have to read the words on her lips; the microphone is placed far away, collecting its own ready-made mood music of twittering birds, chirping crickets, distant traffic and a neighbour's lawn-mower. We continue to read the words in the muscular contractions of her abdomen as the camera pans right down to her feet. Twice she appears in different dress; in one episode she lets her hair down loosely about her shoulders.

The clouds are real enough to tinge the summer joy with melancholy (at times the camera looks directly up at them) but they forbode no great tragedy. As they pass overhead, the light changes and so the mood. As the girl approaches from a different angle, so the illumination of her features varies, as does the emotional connotation of the image. Her expression seems to change too. Once, she is unable to say "I love you" with a straight face and bursts out laughing — in silence. The totality is a medley of male-oriented tele-voyeurism. One can have it whichever way flatters the male ego most; with deep sincerity, flirtatiously (and almost as a joke) or with sweet nostalgic sadness.

Table and Chairs is simpler and also more stark. It is more regular than either *Clouds* or *Kathy's Room*, and its one actor is male. If *Kathy's room* was plain, the setting here is raw: a rough wooden table, two wooden chairs and one solitary pear poised in the centre of the table that serves the technical function of a visual stop to the camera as it pans repeatedly from side to side.

Two chairs placed at the table bespeak a social situation. When the camera moves from one to the other it creates a dialogue even in the absence of people. The one actor, when he does appear, is a good match for the room. Overweight, hairy, stripped to the waist, with rolls of fat protruding over his trousers, he sits on one chair; then moves to the other — and back and forth several times before departing. The images are not symmetrical. Sitting in the chair at the left, he is seen more full-face and acquires a distinctly different attitude. He does not say a word; the inference of a conversational situation is left entirely to the machine. The crackling of a wood fire and the actor's heavy movements provide the only sounds.

Technically these works are highly professional and there are some beautiful images and effects along the way. There is no denying their accomplishment at their own level; the location of that level might be open to question. Noel Harding's experience as a television cameraman was with the University of Guelph's Audio-Visual Services, not with commercial television. In fact, he rarely even watches television, yet these pieces are pervaded with a romanticism that indicates the anchorage of camera strategies to the expressive ambitions of television.

If *Table and Chairs* represents a reaction against the sentimentality of *Clouds*, its exaggerated sense of desolation marks the reverse side of the same emotional attitude. Subsequent works progress by similar inversions of position that yet leave them not very far away. The very qualities of the early works seem to entail liabilities that may be slow to overcome. In the meantime, *Kathy's Room*, *Clouds*, and *Table and Chairs* remain a highly distinctive contribution to video art.

GERALD BUDNER AND THE FILM ON ART

By René ROZON

The goal of the National Film Board is to bring a living image of Canada to Canadians and to the world. (John Grierson, founder and first commissioner of the NFB.)

Versatile and dynamic, Gerald Budner is a painter, decorator, costumer, historian and restorer of buildings in Montreal, Toronto and Upper Canada Village. The democratization of art? Not only does he believe in it, but he also practises it. Formerly, at the Educational Services Department of the Art Gallery of Toronto, his natal city, he was inspired by Arthur Lismer's theories as set forth in Education Through Art, aiming to make art accessible to everyone. Later, he was to pursue this line of thought in his films. For he is also a film producer. How did he arrive at the film on art? Gerald Budner reveals the sequence of events.

Gerald Budner — *Sur le pont d'Avignon* (Jean-Paul Ladouceur and Wolf Koenig, 1951), from the folk song, is a film mimed by marionettes without strings. Punch and Judys, that I created for the National Film Board. They had requested my co-operation on account of my knowledge of the history of medieval art, and the figures in the frescoes at the Palace of the Popes in Avignon were my models. One thing led to another. One day Robert Verrall, who was working at the NFB, asked me to collaborate on his film, *A Is for Architecture* (1959)¹. It was important to sensitize people to our historical and cultural heritage that had to be put into perspective with relation to the present. This is a universal theme, judging by the different versions that later appeared — Danish, Swedish, Finnish, German, Greek, Italian, Portuguese, Polish and Japanese. For this film, I had to plunge into historical research, which interests me tremendously — Verrall had chosen me for that — and condense 5000 years of world architecture into thirty minutes!

René Rozon — With the exception of the two sequences on Montreal, made live at the beginning and the end of the filming, the whole picture uses animation techniques. Why is that?

G. B. — The varied nature of the documents — photographs, drawings, engravings, etc. — raised a problem; because after assembling the information we were faced with a real hotch-potch. How were we to make the material fit to be seen? For greater coherence, we had to achieve a uniformity of style. That is why Verrall and I adapted the visual material by creating our own drawings. I love cities and their peculiarities. I feel a genuine pleasure in wandering through their streets. To feel the past in a city is an intoxicating experience. This is what I wanted to convey in this film.

R. R. — From architecture you went to the pictorial domain.

G. B. — That is true. We were involved at first in a collaboration with Jean Palardy for his film *Correlieu* (1959), focussing the camera on Ozias Leduc's pictures. Confident on account of this second film experience, I felt ready to attack a subject dear to my heart, *The World of David Milne* (1963).

R. R. — An unexpected choice, but a discerning one. Because your film was to contribute to rehabilitating in the eyes of the public this artist who was sinking into oblivion.

G. B. — Unfortunately, Milne has always been unappreciated because he was too far ahead of his time, and rejected during his lifetime by society, including the Group of Seven, not having the support of their patron, Dr. James McCallum. And how poorly he is represented in our public collections! Only one small group supported him, among whom were Douglas Duncan and Vincent Massey. Now, some of his admirers were my friends. It was they who supplied me with the material for my film. Of the 800 works examined, 120 pictures and water-colours were selected for their filming qualities.

R. R. — And was it at that time that you developed your own conception of the film on art?

G. B. — Inevitably, since I was obliged to eliminate works that I greatly love. In this work, one must never lose sight of the idea that the transposing of works of art to the cinema can engender a new work of art on film. To attain this, it is necessary to respect filming reason, which demands special framing and a coherence of style, because the diversity of subjects, colours and proportions of works by a same artist can break the continuity. It is also necessary to take care not to confuse the spectator who must identify with the film, find his own way in it, and for this his interest must be sustained during the whole length of the projection. For all these reasons, we must look very closely at each of the film's elements. Finally, the film on art must be a pleasant experience, an enjoyable experience, which in no way prevents it from being educational at the same time. Conscious of the fundamental interaction between the spectator and the filmed reality, I hope to reconcile these two poles.

R. R. — After this film on one of our great contemporary artists, you went back in time to produce *Exeter* (1972). Was this a commission from the National Gallery of Canada?

G. B. — Yes, to complete the exhibition they organized, *The Art of the Court in France and in England, 1259-1328*². They had imported everything for this exhibition: stained glass windows, fabrics, illuminations, gold and silver plate, etc. As for the monument, thank goodness it was not transportable! This was the reason for the film, with *St. Urban in Troyes* (Yves Leduc, 1972) for France. Before undertaking this project I had to finish the animation of the films on Léonard Forest's Acadia. For *Exeter*, I did my research at the British Museum, because I wanted to illustrate the film with the most beautiful illuminations of the period. I drew material from the *Illuminated MS of Matthew of Paris*, who had worked in England. I had also used illuminations by this artist before, to illustrate the medieval sequences of *The Ideal City, According to Lewis Mumford* (Léonard Forest, 1963). From Matthew of Paris I kept two aspects: the illustrations showing everyday life in the Middle Ages and the techniques of building a cathedral.

R. R. — This did not prevent you from giving us a portrait of the present cathedral at Exeter.

G. B. — This was because at the beginning the film had to be instructive. But upon visiting the

city of Exeter I realized that the cathedral was not only medieval but still very timely. The people are very proud of it and are looking after the restoring of it, even if this is very costly. This is why the building has survived time and disasters, such as the bombing of two chapels during the last world war, rebuilt according to the original plans. Then again, Anglican rituals, such as baptism, communion, ordination and funerals, are to-day generally practised. I therefore wished to integrate these two aspects, liturgy and restoration, into the progressive discovery of the cathedral's style, much advanced for the period, and into that of its decorative motifs. By the way, a phenomenon analogous to illuminated texts, they are more secular than religious; this is evidenced by the bosses of the vault and the corbels. In another distinguishing trait, one never sees acanthus leaves, but rather those of the hop or other local vine. So the decoration is tinged with local colour, drawing inspiration from simple motifs. I wanted to bring this out, too, in this film.

R. R. — After this living testimony and having returned home, you went from architecture to painting, as you had done previously. What was it about Paul Kane that interested you?

G. B. — He was not chosen for aesthetic reasons, for Kane, in my opinion, is first a coureur

des bois, then an artist. He was a sophisticated primitive rather than a genuine painter. Far from Gauguin! Although with Kane, history prevails over art, I none the less had an artistic advisor for this film, the art historian, John Russell Harper³. Besides, Kane is a great recorder, and one of the only ones to have given us a global vision of the country through a homogeneous culture, that of the natives. Thanks to him we have a testimony of the Amerindian customs, dwellings, clothing art, sports and amusements. From 1845 to 1849 he travelled from the Great Lakes to the Pacific, protected by Sir George Simpson, governor of the Hudson's Bay Company. And he used the Amerindian means of transport. His talent impressed the natives to such a degree that they considered him a sorcerer — so that parents did not want him to make their children's portraits, for fear that he might steal their spirits — but a friendly sorcerer, since he was gifted. That was why he was invited to certain ceremonies to which normally a stranger was never admitted. For more veracity, the commentary of the film, entirely derived from his journal, is added to Kane's pictures. This is an aspect of our history in the 19th century, as expressed by the pictorial language of a bold eyewitness, which I desired to display for the spectator's pleasure.

R. R. — And what does the future hold for us?

G. B. — I am working on a film about James Wilson Morrice, which is to come out at the beginning of 1977. It is a tribute to the painter and to France, where he lived for a good part of his career, Paris being the world centre of intellectual and artistic life of the time. He was greatly appreciated in France at the beginning of the century, and commanded high prices for his pictures. Through him I also wish to show the close relationship of two cultures.

If I were not a film producer, I would probably be a writer and photographer so as to convey by books what I do on the screen. But I am happy to work in cinema, whose power to reach more people more quickly constantly fascinates me. Faithful to the spirit of John Grierson, I therefore take advantage of the cinema's universal scope and I put it at the service of the art that I try to demystify, and in this way share privileged moments with the greatest number of spectators.

1. Cf. Jacques Folch-Ribas, *A propos d'architecture*, in *Vie des Arts*, Vol. V, No. 20, pp. 46-50.
2. Cf. René Rozon, *L'Art de cour de France et d'Angleterre, de 1259 à 1328*, in *Vie des Arts*, Vol. XVI, No. 66, pp. 36-41.
3. Cf. John Russell Harper, *Paul Kane*, in *Vie des Arts*, Vol. XVI, No. 65, pp. 16-19.

(Translation by Mildred GRAND)

AgendArt

MONTREAL

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, 3400, avenue du Musée.

Jusqu'au 17 juillet: Dessins indiens; Du 21 juillet au 5 septembre: Les Trésors de Londres; 28 juillet au 28 août: Paysages laurentiens; Peut-on dupier le connaisseur?

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre.

Jusqu'au 15 juillet: Eugène Atget, 1910-1927, Photographies; Du 7 juillet au 7 août: Aspects du réalisme, 15 septembre au 23 octobre: Paul Klee, Huiles, aquarelles, dessins et gravures de la Collection du Musée Guggenheim; Peter Gnass, Sculptures d'environnement.

MUSÉE McCORD, 690, rue Sherbrooke Ouest.

Juillet, Août, Septembre: Argenterie, céramiques, costumes des années 1880-1914; Montréal 1880-1914: La Fin d'une époque.

UNIVERSITÉ CONCORDIA —

GALERIE D'ART SIR GEORGE WILLIAMS

Jusqu'au 6 septembre: Exposition d'œuvres de la collection permanente; Du 8 au 27 septembre: Ann Kipling, Dessins; Norman Yates, Tableaux; 29 septembre au 18 octobre: Pnina Gagnon, Dessins; Exposition d'œuvres des étudiants de la maîtrise en beaux-arts de Concordia.

GUILDE CANADIENNE DES MÉTIERS D'ART, 2025, rue Peel. Du 7 au 30 juillet: Maya Lightbody, Sculpture en céramique; Edith Schmidt, Batik; 4 au 27 août: Madeleine Chisholm, Tapisseries; Chick Schwartz, Murales en céramique.

BALCON LES IMAGES, 2031, rue Saint-Denis.

Mi-septembre: Danielle Richard.

GALERIE D'ART CLAUDE LUCE, 1637, rue Saint-Denis.

Été: Sur rendez-vous seulement; Septembre: Daniel Bigras, Jordi Bonet, Graham Cantieni, Denyse Gérin, Jean Letarte, Mario Merola, Michel Picotte, Pierre Tabouillet.

GALERIE GILLES CORBEIL, 2165, rue Crescent.

À août, Septembre: Les artistes de la Galerie.

GALERIE BERNARD DESROCHES, 1194, rue Sherbrooke Ouest. Jusqu'au 21 juillet: M.-A. Fortin, Huiles et aquarelles; Du 22 juillet au 11 août: Paysages du Québec, Œuvres d'Helmut Gransow, André L'Archevêque et Armand Tatossian; 12 août au 1er septembre: Louis Jaque, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin; 2 au 20 septembre: Les artistes de la Galerie; 22 septembre au 14 octobre: Esther Wertheimer, Sculptures.

GUILDE GRAPHIQUE, 4577, rue Saint-Denis.

Juillet, Août, Septembre: Exposition permanente des artistes de la Guilde.

GALERIE L'ART FRANÇAIS, 370, avenue Laurier Ouest.

Juillet: Marc-Aurèle Fortin et René Richard; Août: Les peintres de la Galerie; Du 20 septembre au 8 octobre: F. Constantineau, M. Dufour et L. P. Perron, Pastels.

ATELIERS J. LUKACS, 1430, rue Sherbrooke Ouest.

Juillet et août: Les artistes de la Galerie (G. Bastien, P. Aitkens, S. Lewis, R. Sparkuhl, etc.); Septembre: Les Grands maîtres canadiens.

GALERIE MIRA GODARD, 1490, rue Sherbrooke Ouest.

À août: Les peintres de la Galerie; Septembre: Christian Knudsen, Peintures.

MORENCY FRÈRES, 1564, rue Saint-Denis.

Juillet: Fleurimond Constantineau; Août: André Morency; Septembre: Janine Leroux-Guillaume et Sinda Gécin, Gravures.

GALERIE SAINT-DENIS, 3772, rue Saint-Denis.

À août: Les artistes de la Galerie; Septembre: Patrick Landsley.

GALERIE WALTER KLINKHOFF, 1200, rue Sherbrooke Ouest.

Été: Collection permanente; Du 12 au 24 septembre: M.-A. Suzor-Coté; 26 septembre au 8 octobre: Léon Bellefleur.

QUÉBEC

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc des Champs-de-Bataille.

Jusqu'au 14 août: Artistes de Québec et de la région; Jusqu'au 28 août: Aspect de l'art québécois du début du 20e siècle; Jusqu'au 18 septembre: L'Art du Québec au lendemain de la conquête; Du 7 juillet au 14 août: Artistes et artisans à l'œuvre; 1er septembre au 7 octobre: Suzanne Guité, Sculptures.

ATELIERS DE RÉALISATIONS GRAPHIQUES DE QUÉBEC,

576, rue Saint-Jean.

Du 15 juin au 15 août: Session d'été pour les artistes professionnels de l'extérieur de Québec; 15 août au 1er septembre: Exposition des œuvres créées durant cette session; 1er au 27 septembre: Les Membres de l'Atelier.

BELOEIL

GALERIE ENVIRONNEMENT, 885, rue Sir-Wilfrid-Laurier.

Juillet: Créateurs du Richelieu; Mi-septembre: Denise Parent, Œuvres récentes.

LONGUEUIL

GALERIE GEORGES DOR, 32, rue Saint-Charles Ouest.

Mi-septembre: Gilles Derome.

MONT-TREMBLANT

CENTRE D'ART NISKA

Jusqu'au 12 juillet: Jacques Beaudet; Du 14 juillet au 16 août: Maria Sybil.

SAINT-ANDRÉ-EST

GALERIE D'ART DU LONG-SAULT

Juin, Juillet, Août, Septembre: Bartocci (Belgique), Briss (Roumanie), Bourthoux (Flandre), Lombardo (Italie), Nevez (Belgique), Springer (France), Witten (Etats-Unis); Bergeron (Ontario), Laviolette, Pépin, Stini et Villeneuve (Québec).

SAINT-ANTOINE-SUR-LE-RICHELIEU

GALERIE D'ART LES 2 B, 948, rue du Rivage.

Du 16 juillet au 16 août: Denis Laroque, Photographies; 13 août au 7 septembre: Les peintres de la Galerie; 15 septembre au 26 octobre: Monique Charbonneau.

SAINT-SAUVEUR-DES-MONTS

GALERIE L'APOGÉE, 37, rue de l'Église.

Jusqu'au 11 juillet: Mario Merola, Reliefs sur bois; Du 16 juillet au 1er août: Roger Cavalli, Sculptures; 6 au 22 août: Jean-Jacques Giguère, Peintures; 27 août au 19 septembre: Mary Meigs: Portraits de famille, Peintures; 24 septembre au 17 octobre: Stelio Sole, Peintures.

SHERBROOKE

CENTRE D'EXPOSITION LÉON MARCOTTE,

24, rue Wellington Sud.

Du 10 juillet au 25 septembre: Flora, les plantes de notre milieu.

OTTAWA

GALERIE NATIONALE DU CANADA,

Angle des rues Elgin et Slater.

Jusqu'au 10 juillet: Gaspar Van Wittel; Jusqu'au 31 juillet: Jack Bush; A la découverte des collections: James Wilson Morrice; Du 15 juillet au 21 août: L'Évolution du paysage; 2 septembre au 9 octobre: John Vanderpant, Photographies.

GALERIE DE L'IMAGE, 150, rue Kent.

Jusqu'au 5 septembre: Œuvres de la collection de la Banque d'œuvres d'art.

CENTRE DE CONFÉRENCE DU GOUVERNEMENT CANADIEN,

Place de la Confédération.

Du 1er juillet au 14 août: Festival de la Photo 77, Photographes canadiens.

TORONTO

ART GALLERY OF ONTARIO, Grange Park.

Jusqu'au 10 juillet: Robert Sinclair, L'Art relatif à l'espace; Jusqu'au 31 juillet: Allan R. Fleming, Designer; Jusqu'au 25 septembre: La Galerie, vue par l'artiste; Du 9 juillet au 28 août: Gravures, dessins et aquarelles de la collection; 16 juillet au 14 août: Charles William Jefferys, Huiles, aquarelles et esquisses; 3 septembre au 2 octobre: Delacroix et la gravure romantique française; 24 septembre au 23 octobre: Collins, Pachter et Tinkl, Sculptures, gravures, huiles; 27 septembre au 13 novembre: La ville hollandaise et ses sources au 17e siècle.

ROYAL ONTARIO MUSEUM, 100, Queen's Park.

Jusqu'au 10 juillet: En présence du Trône du Dragon, Textiles; Du 27 septembre au 2 janvier 1978: Du verre.

ISAACS GALLERY, 832, rue Yonge.

Juillet: Graham Coughtry, Greg Curnoe, John MacGregor, Gordon Rayner et Joyce Wieland, Peintures; Août: John Greer, Nobuo Kubota, Walter Redinger et Michael Snow, Sculptures; Septembre: Les artistes de la Galerie: Michael Berman, Reg Holmes, John Meredith et Gar Smith.

KAR GALLERY, 131, rue Bloor Ouest.

Juillet: Exposition collective des artistes de la Galerie; Août: Les Légendes indiennes par les artistes indiens; Septembre: David, Peintures à l'huile.

ROBERTS GALLERY, 641, rue Yonge.

Juillet, Août, Septembre: Œuvres de peintres et de sculpteurs canadiens.

KINGSTON

AGNES ETHERINGTON ART CENTRE, Queen's University.

Juillet, Août, Septembre: Painting Now; Jusqu'au 24 juillet: Quatre artistes de Kingston: Bernatchez, Broadhurst, Elliott et Johnston; Du 16 juillet au 21 août: Frederick Hagen; William Kurelek; 3 au 25 septembre: Plaisirs inattendus; 3 au 27 septembre: Imprint '76; 18 septembre au 23 octobre: Le Portrait gravé sur bois et à l'eau-forte.