

---

## L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique

Laurier Lacroix

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3287>

DOI : [10.4000/perspective.3287](https://doi.org/10.4000/perspective.3287)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 476-500

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Laurier Lacroix, « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3287> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3287>

---

# L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique

Laurier Lacroix

Dans une lettre adressée à Albert C. Barnes du 11 avril 1929, Walter Abell écrit : « comprendre comment le développement esthétique peut être entrepris dans un lieu comme celui-ci, pour adapter l'enseignement traditionnel aux possibilités et aux besoins locaux, constitue une tâche des plus intéressantes. Je pense que ce travail m'apportera beaucoup et m'offrira plus de liberté dans l'expérimentation que je n'en aurais eu dans un département d'art de la plupart des universités »<sup>1</sup>.

L'enthousiasme du critique et historien de l'art américain Walter Abell, professeur à l'Université Acadia à Wolfville (Nouvelle-Écosse) de 1928 à 1943, laisse entrevoir quelques-unes des difficultés et des avantages de l'enseignement de l'histoire de l'art dans une université canadienne dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle : l'absence de ressources et de tradition académique pourrait, à ses yeux, être compensée par l'innovation pédagogique et l'engagement auprès des étudiants et de la communauté locale.

L'évaluation d'Abell n'était peut-être pas partagée par ses rares collègues, mais elle décrit une des positions possibles dans un pays où l'histoire de l'art est une discipline encore jeune et son rayonnement peu étendu. Peut-on penser le développement de l'histoire de l'art au Canada, pays qui semble cruellement souffrir d'amnésie, alors que chaque génération d'artistes se comporte comme si elle était la première, ignorant les précédentes, et que cette discipline y a été exercée par des historiens venus de l'étranger et peu sensibles à la culture locale et à son milieu intellectuel ? En l'absence de la conscience nette d'une tradition artistique, sans les outils nécessaires pour écrire une histoire qui tiendrait compte des spécificités du lieu, comment l'histoire de l'art a-t-elle évolué au Canada ?

Les récits qui traitent surtout de l'art en Europe, mais aussi de l'art au Canada, se sont déployés parallèlement dans un pays qui reconnaît politiquement deux langues officielles, deux cultures. Qui plus est, la géographie canadienne n'a pas favorisé les contacts entre collègues de régions très éloignées, qui ont travaillé sans véritable synergie. Rédiger une histoire de l'histoire de l'art du Canada, en tenant compte de ces paramètres disciplinaires, linguistiques et géoculturels, alors qu'aucune recherche ou synthèse préalable n'a été faite, constitue une véritable gageure.

L'histoire nous a mis en garde face aux multiples contraintes que pose son écriture. Les questions posées, le choix des sources, la méthodologie, l'idéologie de l'auteur sont autant de balises qui définissent la nature de ce récit subjectif et toujours incomplet. Ces marqueurs sont encore plus contraignants lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire de l'histoire, sorte de mise en abyme des textes qui constituent autant de repères dans la conception et l'interprétation des faits. Ces contraintes de travail sont décuplées lorsqu'on envisage l'historiographie de l'histoire de l'art pour un lectorat sans doute convaincu que ce pays n'est réputé ni pour sa production artistique (avez-vous déjà vu les œuvres d'un artiste canadien ?), ni pour sa contribution à l'histoire de l'art (quel est

le dernier texte d'un historien de l'art actif au Canada que vous ayez lu?). Ces précautions rhétoriques visent à vous sensibiliser aux niveaux de difficultés qui se posent à moi comme auteur et à vous comme lecteur, qui nous engageons dans ce pacte d'écriture/lecture d'un texte portant sur l'histoire de l'histoire de l'art au Canada. Texte traitant davantage des lieux de production de ce discours et de ses acteurs que de l'analyse de cette histoire, qui reste encore à faire.

Ainsi, poser le sujet de l'historiographie de l'histoire de l'art au Canada suggère de construire un objet à la fois simple et complexe. Simple par la faible récolte d'auteurs et de textes qui ont traité du sujet et la brièveté de la période de temps concernée (comparé aux autres pays occidentaux); complexe car la nature de l'objet offre des frontières fuyantes. De quelle histoire, de quel type de récit et de quel Canada parle-t-on?

Pays de formation récente (la fédération remonte à 1867), il s'inscrit dans un contexte colonial nord-américain, mais très différent de celui des États-Unis. Traditionnellement, deux héritages, venant de la France et de la Grande-Bretagne, étaient identifiés comme constitutifs de cette histoire. Cependant, depuis plus d'un quart de siècle, la culture autochtone est perçue comme une part essentielle du pays et l'idéologie du multiculturalisme, qui reconnaît l'apport des communautés culturelles néo-canadiennes, s'est imposée.

Cet article tente de retracer les étapes de l'évolution de la discipline de l'histoire de l'art au Canada en tenant compte de la contribution des historiens à l'art dit « international », surtout occidental, et, en même temps, de l'émergence de la conscience d'un art dit « national ». Il interroge donc comment des représentations symboliques imposent, localement et au-delà de leur territoire, une conception de l'histoire du pays.

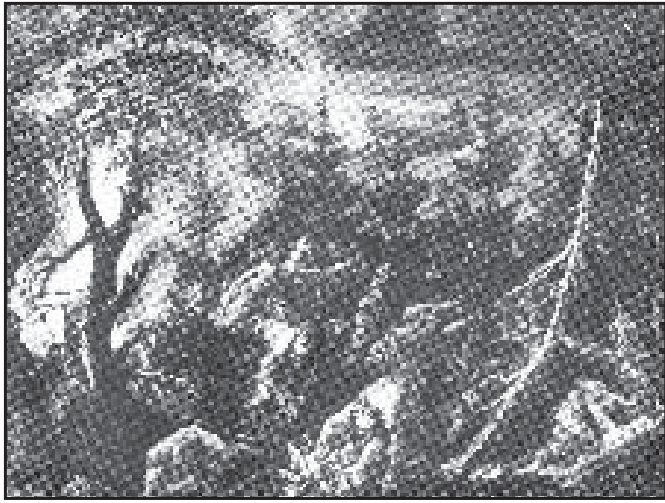
Le Canada ne compte pas de Burckhardt, de Warburg, de Focillon, ni de Panofsky, personnalités qui auraient permis d'inscrire une tradition, une école de pensée, et qui auraient apporté un cadre méthodologique ou théorique, une pratique qui puissent fonder l'écriture de l'histoire de l'art. Les figures marquantes sont apparues tardivement et n'ont pas servi de modèles pour penser la discipline, qui s'est écrite à partir d'exemples étrangers qu'elle a dû adapter à son contexte particulier.

### Avant 1930: premières pages du discours historique, le rôle prépondérant des collections privées et publiques

Même si l'histoire de l'art n'est pas encore constituée comme champ disciplinaire avant les années 1960, on aurait tort de penser que la période antérieure est dénuée de tout intérêt envers les arts ou d'une réflexion à caractère historique.

Non seulement on peut retracer des commentaires critiques dans les écrits datant de la période du Régime français (avant 1763), mais dès le XVII<sup>e</sup> siècle, en Nouvelle-France, surgissent des fragments de récits sous la forme d'annales présentant des acteurs et des œuvres qui attirent l'attention des administrateurs, des religieux ou des voyageurs. Ainsi, Chrestien Leclercq, dans son ouvrage sur le christianisme canadien, résume-t-il dans un paragraphe l'essentiel des activités du peintre Claude François, aussi connu sous le nom de frère Luc, qui séjourne à Québec en 1670-1671<sup>2</sup>. De même, les *Relations* des jésuites contiennent de nombreux passages sur les modes d'utilisation d'estampes, de tableaux et de dessins dans le cadre de leur apostolat auprès des Amérindiens<sup>3</sup>. Ces textes, destinés à un lectorat français, informaient et rassuraient sur l'implantation de la civilisation en territoire autochtone.

De tels témoignages se poursuivent sous le Régime anglais, alors que des artistes et des amateurs en nombre croissant sont actifs dans la colonie canadienne. La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'éclosion de foyers locaux d'auteurs à



1. Joseph Légaré, *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, 1828, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

2. Une salle avec la collection Ryerson au *Museum of Natural History and Fine Arts* à Toronto, vers 1880.



Québec, Halifax, puis à Montréal et Toronto, dans les principales villes de l'est du pays, les premières régions développées au Canada. Parallèlement, les expositions de collections privées, puis les associations d'artistes fournissent le cadre de ce discours, caractérisé par les liens qui unissent les amateurs canadiens à la tradition européenne. La présence d'œuvres du Vieux Continent et de copies contribue à former le goût, à développer des critères d'appréciation des œuvres et à encourager les artistes locaux. Ainsi, l'artiste d'origine irlandaise William Eagar (1796-1839), qui enseigne le dessin à Halifax à partir de 1834, est également collectionneur et rend ses possessions publiques<sup>4</sup>. Le peintre de Québec Joseph Légaré (1795-1855) réunit une importante collection de tableaux européens et d'estampes qu'il expose à partir de 1833; la

publication de son catalogue en 1852, tout comme les articles qui le commentent, favorisent la connaissance de l'histoire de l'art (fig. 1)<sup>5</sup>.

Peu après, les membres des associations d'artistes qui voient le jour à Montréal et à Toronto produisent des œuvres originales, ainsi que des copies qui fournissent l'occasion de diffuser des œuvres étrangères en plus de la production locale<sup>6</sup>. Ce métissage favorise l'émulation en procurant des modèles reconnus et permet également l'émergence d'un discours critique et historiographique alors que l'on discute des qualités des œuvres qui servent de modèle.

Les collections, qui réunissent souvent des copies, manifestent un certain goût, mais aussi des conceptions historiques telles qu'elles sont définies en Europe. Ainsi, Egerton Ryerson (1803-1882) établit-il à l'École normale de Toronto, en 1857, le *Museum of Natural History and Fine Arts*, un ensemble constitué de copies achetées lors d'un voyage à travers toute l'Europe au cours des deux années précédentes, afin de créer une galerie d'importance nationale qui permette l'étude directe des grands courants de l'art (fig. 2)<sup>7</sup>. De même, le musée de l'Institut canadien de Montréal (1856-1882) contient des copies de sculptures de l'Antiquité et de la Renaissance offertes par l'empereur Napoléon III, sculptures qui sont données à l'Art Association of Montreal (actuel Musée des beaux-arts de Montréal) après l'inauguration de son premier bâtiment, en 1879<sup>8</sup>.

Pendant les décennies qui suivent la création du Dominion du Canada (1867), une série de musées voit le jour, dont la Pinacothèque de l'Université Laval (Québec, 1875), l'Art Association of Montreal (1879) et la Galerie nationale du Canada à Ottawa (1880). La Pinacothèque, à caractère pédagogique, est l'héritière de la collection Légaré, qui s'enrichit des dons faits par les prêtres du Séminaire de Québec (fig. 3). Cet ensemble attire l'attention de l'historien-restaurateur britannique James Purves Carter (avant 1870-vers 1932) qui en publie le catalogue illustré en 1908<sup>9</sup>. Nonobstant des attributions flatteuses, le texte résume les biographies des artistes célèbres parues dans des ouvrages courants d'histoire de l'art. Ce catalogue se démarque ainsi des simples listes de titres d'œuvres publiées par les

institutions en guise de livrets de leur collection ou des expositions temporaires, comme celui du musée de la Société d'archéologie et de numismatique de Montréal (fondée en 1862), dont les collections logent au Château Ramezay à partir de 1894. Les pièces réunies en ce lieu, dont celles portant sur l'archéologie amérindienne et le portrait, valent surtout par leur qualité historique et documentaire<sup>10</sup>. À cette époque, les collectionneurs s'intéressent plutôt à l'histoire du Canada et encore peu aux qualités artistiques de ces objets. Grâce à eux – que l'on pense à David Ross McCord (1844-1930), dont la collection, commencée vers 1878, fut à l'origine, en 1921, du musée qui porte son nom<sup>11</sup> –, les œuvres ont pu être conservées; elles ont changé de statut plus tard, au xx<sup>e</sup> siècle.

L'expansion géographique du Canada entraîne un essor économique sans précédent (en dépit de la crise des années 1880) fondé sur l'exploitation des ressources naturelles (forêts, mines), en même temps que se développe le système ferroviaire susceptible d'unifier physiquement ce vaste territoire qui s'étend de l'Atlantique au Pacifique. Les fortunes liées à cette croissance entraînent à leur tour l'émergence de collections d'art européen, manifestations de la position sociale de ces notables. Les collections d'art hollandais<sup>12</sup>, britannique, français et canadien se multiplient. Si la majorité des œuvres qui les constituaient ont quitté le Canada, plusieurs ont abouti dans les collections des principaux musées de Montréal, Toronto et Ottawa<sup>13</sup>.

Ces amateurs fournissent le premier noyau des collections de l'Art Association of Montreal<sup>14</sup>. La Galerie nationale du Canada (actuel Musée des beaux-arts du Canada) voit le jour en 1880 à l'instigation du gouverneur général du Canada, le marquis de Lorne, époux de la princesse Louise, et de l'Académie royale des arts du Canada. Les morceaux de réception des académiciens et les achats de peintures canadiennes, à partir de 1886, permettent de développer la plus importante collection d'art canadien du pays<sup>15</sup>. Si la collection s'enrichit d'œuvres contemporaines, il faut attendre la fin des années 1920 pour que l'institution commence à porter un intérêt aux œuvres à caractère historique. Son orientation vers l'art international se précise timidement grâce aux efforts du collectionneur torontois et membre du conseil de direction du musée Sir Edmund Walker et du premier conservateur à temps plein, le Britannique Eric Brown (1877-1939) qui, en 1912, fait acquérir des œuvres à sujet religieux<sup>16</sup>. Pour sa part, le gouvernement de l'Ontario achète des œuvres par le biais de l'Ontario Society of Artists à partir de 1873<sup>17</sup>.

Ailleurs au Canada, les collections sont rendues accessibles par des expositions temporaires ou encore par la création de musées. Ce n'est qu'en 1900 qu'est fondé l'Art Museum of Toronto (devenu l'Art Gallery of Toronto en 1919, puis le Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1966) qui, en 1912, bénéficie d'un édifice permanent dans un bâtiment historique, The Grange<sup>18</sup>. La Owens Art Gallery est inaugurée en 1895 à la Mount Allison University de Sackville (Nouveau-Brunswick); elle est dirigée par l'artiste



3. Jules-Ernest Livernois Ltée, Pinacothèque de l'Université Laval, 1913, Québec, Musée de la civilisation, fonds d'archives .

4. Edmund Burke, Owens Art Gallery, Sackville, 1895, Sackville, Mount Allison University Archives.





5. Couverture du catalogue de l'Exposition d'art canadien (Paris, Musée du Jeu de paume, 1927).

John Hammond (1843-1939) de 1893 à 1916 (fig. 4). La collection (300 œuvres, principalement d'artistes britanniques contemporains, avec un ensemble de modèles en plâtre) sert, bien sûr, à l'enseignement et à l'initiation à l'histoire de l'art; elle est logée dans un bâtiment construit à cet effet.

Le Canada n'échappe pas au mouvement historiciste qui marque le développement des États-nations modernes au XIX<sup>e</sup> siècle, non plus qu'à la réflexion sur le patrimoine comme moyen de fonder une culture nationale. On édite les textes d'archives ou l'on republie les premiers textes historiques. L'accessibilité de ces sources permet de suggérer un premier ordonnancement des faits comme le propose, par exemple, Robert Harris (1849-1919), membre de l'Académie royale des arts du Canada, qui contribue aux articles réunis en 1898 dans *Canada An Encyclopedia of the Country*<sup>19</sup>. C'est dans un contexte similaire que l'avocat et collectionneur de faïences de Delft Ebenezer Forsyth B. Johnston (1850-1919) publie en 1914, dans *Canada and Its Provinces*, un chapitre intitulé « Painting and Sculpture in Canada »<sup>20</sup>. Le thème de la jeunesse du Canada est invoqué pour justifier l'absence de tradition artistique et la relative pauvreté de la production contemporaine qui, en l'absence de collectionneurs et de critiques, ne réussit pas à trouver un milieu propice à son développement. Cette idée est reprise comme un leitmotiv au cours des quarante années qui suivent. Les courtes biographies et mentions d'artistes servent de liant aux textes, qui font une place importante à la production contemporaine des paysagistes et voient dans les activités des regroupements d'artistes (Arts and Letters Club, Graphics Art Club, Montreal Sketching Club...) le principal critère permettant de définir la spécificité de l'art au Canada, au détriment d'éléments iconographiques ou thématiques, stylistiques ou formels<sup>21</sup>. Cette façon de concevoir l'histoire comme la résultante de l'action d'individus et d'associations de créateurs dominera encore longtemps dans la pensée des historiens<sup>22</sup> et la monographie à caractère biographique demeure le genre littéraire dominant<sup>23</sup>. De plus, les expositions de synthèse portant sur l'art historique et contemporain, destinées à l'étranger<sup>24</sup> (fig. 5), ont sensiblement contribué à une prise de conscience de la conception de l'art au Canada.

La première chaire en esthétique et histoire de l'art au Canada, à l'Université Laval à Québec, est confiée à l'artiste Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946)<sup>25</sup>. Il y donne un cours d'esthétique et d'histoire de l'art de 1904 à 1945 et enseigne également à l'École des beaux-arts de Montréal à partir de 1925 (fig. 6). Si la pensée thomiste guide sa conception du beau et la marche des races civilisatrices, l'influence de Taine se fait alors sentir auprès des historiens de l'art locaux<sup>26</sup>.

6. Exposition des élèves de l'École des beaux-arts de Montréal en 1924.



## 1930-1965: Émergence de l'histoire de l'art, le rôle des historiens néo-canadiens

### Mise en contexte: entre l'intérêt pour l'ethnologie nationale et l'apport des professeurs étrangers.

L'intérêt pour l'histoire de l'art canadien connaît un essor dans l'entre-deux-guerres grâce à un double mouvement: l'artisanat, qui favorise le développement de l'industrie touristique, et le paysage, tel qu'il est pratiqué par les membres du Groupe des Sept, actifs à Toronto à partir de 1920, et leurs émules, qui souhaitent définir un art national. De même que l'étude du folklore incite à remonter aux origines des objets qui ont marqué la culture matérielle canadienne, les activités du Groupe portent les critiques



et historiens à situer sa production dans le prolongement de la pratique des militaires topographes actifs au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et à celle des artistes britanniques et allemands du siècle passé, comme Cornelius Krieghoff (1815-1872)<sup>27</sup>.

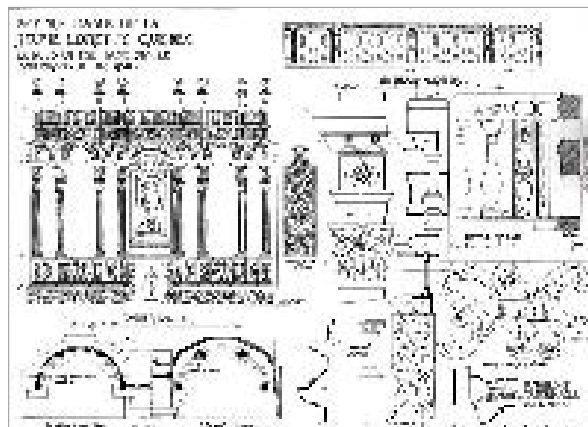
Cette période se caractérise en effet par un fort mouvement national, tant au Canada qu'au Québec, alors que les premiers historiens de l'art dignes de ce nom réalisent des inventaires systématiques, que se développent des organismes de reconnaissance du patrimoine et que les collections d'art canadien s'organisent de manière plus structurée sous l'effort de conservateurs mieux formés. Le principal lieu d'exercice de la discipline demeure le musée, même si des départements d'architecture développent des recherches de terrain sur la construction au Canada et que des institutions spécialisées voient le jour.

Peu de praticiens ont une formation en histoire de l'art, hormis quelques Britanniques qui enseignent l'architecture à l'Université McGill, des professeurs venus d'Allemagne et des enseignants invités qui séjournent au Canada pendant quelques années. S'y ajoutent les premiers praticiens canadiens, tels Marius Barbeau (1883-1969), qui a acquis une formation en anthropologie à l'université d'Oxford en 1910, et le notaire Gérard Morisset (1898-1970) qui, après des études en architecture, soutient une thèse à l'École du Louvre en 1933. Ces pionniers ouvrent plusieurs champs de recherche sur l'art en Nouvelle-France, l'architecture, l'art amérindien et l'orfèvrerie.

Les recherches des historiens de l'architecture Ramsay Traquair (1874-1952; **fig. 7**)<sup>28</sup> et William E. Carless (1870-1944) servent d'exemple aux travaux entrepris par Eric Arthur (1898-1982) en Ontario et Arthur W. Wallace (1903-1976) en Nouvelle-Écosse<sup>29</sup>. L'attention que Traquair porte à l'architecture domestique et religieuse cristallise l'intérêt des premiers historiens du patrimoine architectural, actifs au sein de sociétés historiques, puis au sein de la Commission des lieux et monuments historiques du Canada (1919) et la Commission des Monuments historiques de la Province de Québec (1922, maintenant Commission des biens culturels). En étudiant les plans de ces bâtiments et le détail de leur décor, en identifiant leurs caractéristiques et leur originalité, Traquair révèle leur valeur et leur importance.

Parallèlement, dans un mouvement de valorisation des arts domestiques qui apparaît avec le renouveau Arts and Crafts à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les collectionneurs et les historiens s'intéressent aux arts décoratifs. L'orfèvrerie et le mobilier qui entrent dans les collections privées font l'objet d'études savantes. Traquair publie en 1940 les résultats de ses travaux pour identifier les marques et poinçons des orfèvres, Morisset rédige articles et monographies sur cette production dans laquelle les Canadiens semblent avoir beaucoup investi et qui est bien conservée<sup>30</sup>.

La pensée de ces premiers spécialistes est modelée sur un état des connaissances de la culture matérielle élaboré dans un contexte nationaliste dominant. L'intérêt pour le mobilier, par exemple, se développe à travers la collection de Sigmund Samuel (1867-1962), qui en fit don au Royal Ontario Museum à partir de 1940 (collection qui s'enrichit de tableaux, de dessins et d'estampes liés au Canada). Les recherches sur ces collections, menées par Donald Blake Webster, trouvent un pendant au Québec avec les travaux de Jean Palardy (1905-1991) qui, après avoir collectionné et conseillé plusieurs amateurs, publie un ouvrage faisant autorité: *Les meubles anciens du Canada français* (1963).



7. Ramsay Traquair, *The Huron Mission Church and Treasure of Notre-Dame de la Jeune Lorette*, Montréal, 1930, n.p.



8. Emily Carr photographée par Harold Mortimer-Lamb, vers 1938.

L'ethnologue Marius Barbeau étudie, pour sa part, d'un point de vue anthropologique, les manifestations d'art populaire ou autochtone au sein de différentes communautés qui peuplent le Canada et les marques de la créativité de ses habitants<sup>31</sup>. Ses enquêtes sur la culture traditionnelle au Québec ou chez les autochtones de la côte Ouest conduisent à des études à caractère iconographique. Son catalogue, *Trésors des anciens jésuites* (1957), résume plusieurs années de recherches dans les archives et collections des communautés religieuses.

La figure la plus importante du Québec au cours de cette période est celle de Gérard Morisset, qui rédige plusieurs ouvrages et articles à partir des ressources colligées dans le cadre de l'Inventaire des œuvres d'art mis sur pied en 1937<sup>32</sup>. Avec une petite équipe, il dépouille les archives paroissiales et notariales, photographie les œuvres et constitue un ensemble inégalé d'informations sur les artistes actifs au Québec, surtout avant 1850, et leurs œuvres. Formé au *connoisseurship*, Morisset se prête au jeu des attributions car les objets d'art qui subsistent et les documents anciens ne coïncident pas toujours. Il s'efforce de faire connaître la qualité des œuvres

que le public côtoie sans les apprécier. Parfois, il complète les faits selon une interprétation libre et il analyse la production artistique coloniale française dans son rapport avec le caractère de ses usagers : fiers, habiles et inventifs. L'art est ainsi examiné à la lumière de ces qualités pour sa capacité d'invention qui combine simplicité des formes et maîtrise technique. Formidable animateur, Morisset a laissé une documentation inestimable qui demeure une source inépuisable d'informations.

Les chercheurs furent amenés à partager leurs connaissances lors d'expositions proposant des synthèses du développement de l'art au Canada. La collaboration entre les musées de Toronto, Ottawa, Montréal et Québec suscita ces manifestations, parmi lesquelles il faut citer notamment *Le développement de la peinture au Canada* (1945)<sup>33</sup>. Née de l'initiative de Martin Baldwin, conservateur à l'Art Gallery of Toronto, l'exposition proposait pour la première fois, avec ses 239 numéros, une lecture en continu de l'art au Canada depuis l'époque coloniale française jusqu'à la période contemporaine. Parallèlement, les musées du Canada anglais mirent sur pied des expositions monographiques itinérantes, dans le but de célébrer les artistes qui devinrent les figures canoniques de l'art canadien, dont Cornelius Krieghoff (1934), James W. Morrice (1937) et Emily Carr (1945; fig. 8), mais également les figures dominantes de l'art moderne<sup>34</sup>.

### Le rôle croissant des musées et la mise sur pied d'un enseignement universitaire

L'impulsion donnée par Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada de 1912 à 1939<sup>35</sup>, à l'art des membres du Groupe des Sept est tempérée par son successeur, H. O. McCurry, qui assume la direction du musée de 1939 à 1955. Celui-ci acquiert des œuvres impressionnistes et postimpressionnistes et cinq œuvres de la collection du prince de Liechtenstein, ce qui confirme le caractère international que prend alors la collection nationale<sup>36</sup>. Les compétences ne sont cependant pas encore spécialisées. C'est ainsi que le premier conservateur de l'art canadien Robert H. Hubbard (1916-1989), entré en fonction en 1947, publie sur les collections d'art européen du musée.

La fondation Carnegie a joué un rôle important dans le développement culturel du Canada anglais. Elle a financé la création de bibliothèques publiques et subventionné le recrutement de professeurs d'art et d'histoire de l'art, ainsi que la constitution des photothèques et bibliothèques nécessaires. C'est par l'entremise de cet organisme



que l'Américain Walter Abell est nommé en 1928 professeur à la Acadia University (Wolfville), où il développe à la fin des années 1930 le cours « Canadian Culture in the Visual Arts », qu'il décrit ainsi : « Ce cours est le premier jamais offert dans une université qui fournisse une introduction d'ensemble à l'étude de l'art canadien et de ses relations avec la vie canadienne. On s'apercevra que le cours est en phase avec la tendance actuelle au régionalisme, à la mise en relation de l'art avec l'époque et le lieu qui l'a vu naître et – pour la partie de l'art moderne – à la valorisation des efforts créatifs qui ont été faits par les artistes contemporains au Canada »<sup>37</sup>. Walter Abell fonde en 1940 la revue *Maritime Art* qui, d'organe de diffusion de l'art dans les provinces maritimes, devient *Canadian Art* en 1943, avec un mandat national cette fois.

Le premier directeur du Fine Art Department à l'University of Toronto, John Alford, diplômé du Courtauld, est engagé en 1934 avec l'aide de la fondation Carnegie<sup>38</sup>. Peter H. Brieger (1898-1983), historien de l'art allemand (il avait étudié avec Paul Frankl et Heinrich Wölfflin) l'y rejoint en 1936, après un séjour à Londres où se confirme son intérêt pour la culture médiévale anglaise<sup>39</sup>. Il dirige le département, renommé « Art and Archeology », suite à son affiliation avec le Royal Ontario Museum et guide les premiers pas de l'Association d'art des universités du Canada (AAUC), qui voit le jour en 1956 et qui réunit les professeurs des départements d'art et d'histoire de l'art des universités canadiennes.

Le travail du philosophe et historien de la culture Raymond Klibansky (1905-2005) rayonne au-delà des frontières de Montréal où il s'établit en 1946 pour enseigner à la McGill University, après avoir refusé la direction de la recherche à l'institut Warburg. C'est à Montréal qu'il termine l'ouvrage collectif entrepris par Fritz Saxl et Erwin Panofsky, *Saturne et la mélancolie*<sup>40</sup>.

Au cours de cette période, Lagacé forme quelques étudiants, dont Émile Vaillancourt (1889-1956)<sup>41</sup> et Jean-Marie Gauvreau (1903-1970), fondateur de l'École du meuble à Montréal. Pour sa part, Maurice Gagnon (1904-1956), qui enseigne l'histoire de l'art à l'École du meuble, s'intéresse à l'art moderne au Québec<sup>42</sup>. Il a comme interlocuteur le peintre Paul-Émile Borduas (1905-1960), figure emblématique de l'automatisme pictural et auteur du manifeste *Refus global* (1948; fig. 9), virulente critique de la société québécoise, qui en prend acte au cours des années 1960.

## 1965-1990 : L'histoire de l'art s'affirme et impose

Les vingt-cinq années qui s'écoulent entre 1965 et 1990 sont sans doute les plus marquantes pour le développement de la discipline de l'histoire de l'art au Canada. La période s'ouvre par un mouvement sans précédent dans la consolidation des programmes de 1<sup>er</sup>, puis de 2<sup>e</sup> cycle dans les universités canadiennes et se termine sur un phénomène de muséomanie jusqu'alors inégalé, puisqu'en quelques années sont construits ou agrandis plusieurs musées d'art. Cette présence accrue de professionnels de l'histoire de l'art et de nouveaux lieux de recherche et de diffusion s'accompagne d'une remise en question des fondements épistémologiques de la discipline, alors que les sciences humaines y apportent une contribution déterminante au point de vue théorique et méthodologique.

Ainsi, qu'on la considère du point de vue des idées, des personnes ou des institutions, la pratique de l'histoire de l'art au Canada se définit au cours de cette période, alors que les maisons d'enseignement et de recherche ainsi que des lieux de diffusion (revues, centres d'expositions et

9. Couverture de *Refus global*, 1948.



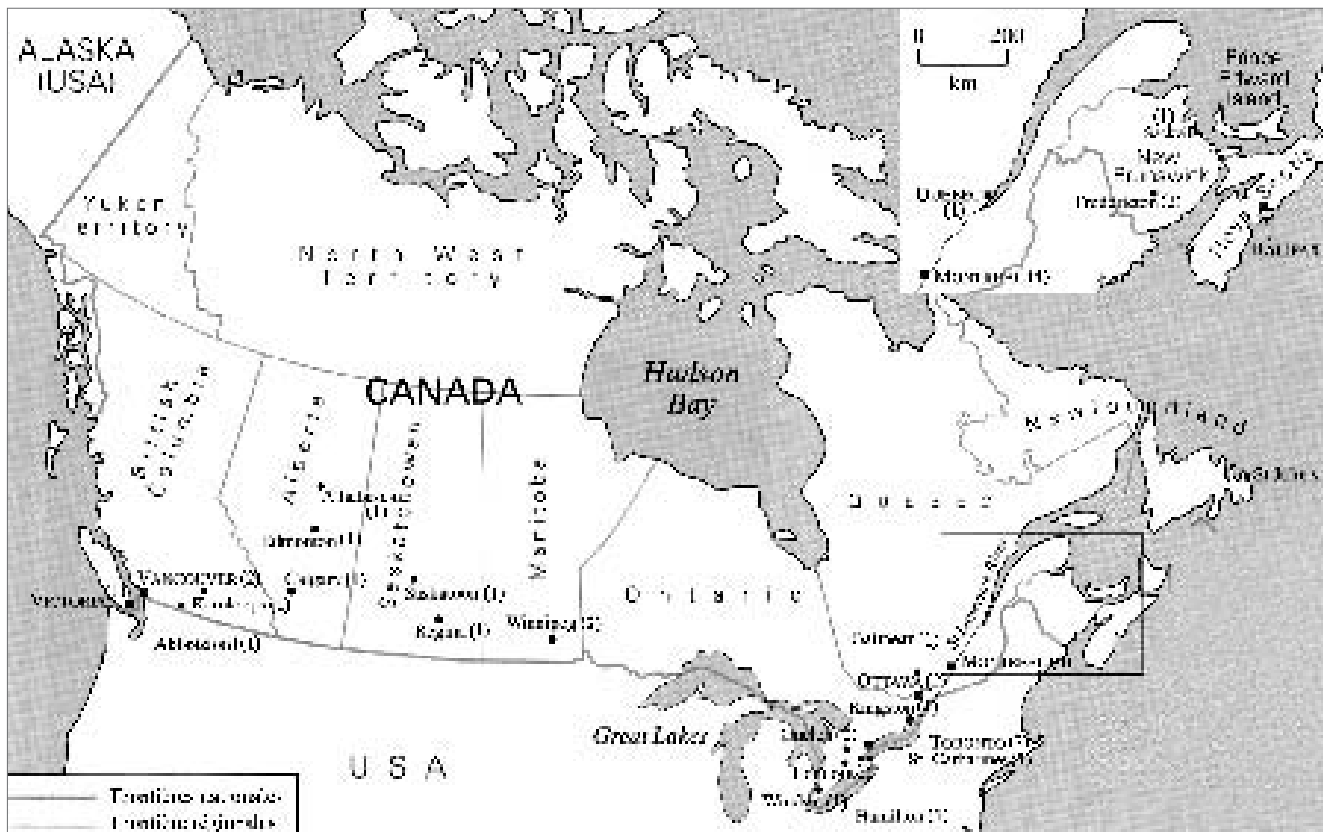
10. Carte du Canada indiquant la localisation des universités dotées d'un département d'histoire de l'art (et leur date de fondation): Abbotsford (U. of the Fraser Valley); Athabasca (Athabasca U.); Calgary (U. of Calgary [années 1970]); Edmonton (U. of Alberta); Fredericton (U. of New Brunswick, St. Thomas U.); Gatineau (U. du Québec en Outaouais); Guelph (U. of Guelph); Hamilton (McMaster U. [années 1930]); Kamloops (Thompson Rivers U.); Kingston (Queen's U.); London (U. of Western Ontario [1967]); Montréal (McGill U., Concordia U., U. de Montréal [1904], U. du Québec à Montréal [1969]); Ottawa (Carleton U. [1973]); Regina (U. of Regina); Sackville (Mount Allison U.); Saskatoon (U. of Saskatchewan); St. Catharines (Brock U.); Toronto (York U. [1980], Ryerson U., U. of Toronto); Vancouver (U. of British Columbia, Emily Carr U.); Victoria (U. of Victoria [1969]); Québec (U. Laval); Windsor (U. of Windsor); Winnipeg (U. of Manitoba, U. of Winnipeg).

musées) mobilisent de plus en plus de ressources. Cet élan de la discipline se remarque également dans d'autres domaines du savoir et de la culture du pays, qui voit plusieurs événements (Révolution tranquille, Expo 67, Centenaire de la fédération canadienne, politique du multiculturalisme) redéfinir son identité et sa représentation.

**L'enseignement universitaire se généralise**

À partir des bases, parfois anciennes mais encore réduites, en place dans les universités, le développement des sciences humaines va accompagner, à peu près simultanément au cours des années 1960, la création de programmes spécialisés en histoire de l'art (fig. 10). À Halifax, Québec, Montréal, Ottawa, Toronto, Regina, Winnipeg, Calgary, Vancouver, Victoria et dans les universités de plusieurs autres villes, l'offre passe de quelques cours, souvent intégrés dans des programmes d'arts plastiques, à des enseignements qui doivent couvrir l'ensemble de la discipline présentée dans les grandes étapes de son développement historique. Cela implique en général la présence d'au moins cinq spécialistes des grandes périodes: Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, moderne et contemporaine.

Le département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'University of Toronto en fournit un bon exemple, alors que l'on passe en quelques années de quatre professeurs (Peter Brieger, Walter Graham, Stephen Vickers et Fred Winter) à une équipe qui intègre plusieurs jeunes spécialistes, dont Walter Vitzthum (diplômé de Munich), spécialiste du dessin italien du XVII<sup>e</sup> siècle; Lee Johnson (Courtauld Institute), spécialiste de Delacroix; H. Allen Brooks (Northwestern University), spécialiste de Frank Lloyd Wright et du Corbusier; Robert P. Welsh (Princeton University), qui se concentre sur les œuvres



du début de la carrière de Mondrian; W. McAllister Johnson (Princeton University), spécialiste du maniérisme, qui évolue vers l'étude de la gravure de reproduction en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles; auxquels se joignent Peter Mellen et Douglas Richardson, qui étudient la peinture et l'architecture du Canada. L'université McGill suit un développement comparable, même si les chercheurs sont moins nombreux, avec la présence de spécialistes de l'art byzantin (George Galavaris), médiéval (Rigas Bertos), renaissant (Rosemarie Bergman) et baroque (Thomas L. Glen).

En fonction des champs de recherche des professeurs, les universités développent des domaines de spécialisation. À l'University of British Columbia à Vancouver, l'enseignement en histoire de l'art débute en 1949 avec l'artiste Bertram Binning. Ian McNairn, spécialiste de la Renaissance italienne est, en 1958, le premier professionnel engagé au Fine Arts Department, où l'on enseigne principalement les arts visuels. Par la suite, la présence active de George Knox, spécialiste de l'art à Venise (Tiepolo, Piazzetta) et de James O. Caswell, dont les recherches portent sur l'art bouddhique chinois, ont donné une orientation particulière à cette institution qui a depuis accueilli des spécialistes de l'art moderne, dont Serge Guilbault<sup>43</sup>, ainsi que John O'Brian et Marvin Cohodas, dont les travaux portent sur l'archéologie précolombienne. Debra Pincus (Renaissance) et Rhodri Liscombe (architecture), entre autres, diversifient l'offre de ce programme (fig. 11).

Pour sa part, l'Université de Montréal, où enseigne Ludovic V. Randall, crée en 1961 un certificat d'études supérieures en histoire de l'art puis, en 1965, le département d'histoire de l'art, où les spécialités Moyen Âge, Renaissance, baroque et art moderne et contemporain sont offertes<sup>44</sup>. Peu après, en 1968, une maîtrise est instituée, et l'on y développe un enseignement en études cinématographiques. À Calgary (en Alberta) le premier département de beaux-arts, fondé en 1945, comprenait les arts visuels, la musique et le théâtre. En 1965, ce département se divise en trois sections, dont Art et design, qui offre depuis 1976 un programme de 2<sup>e</sup> cycle en histoire de l'art (renommé History of Art, Design and Visual Culture). Signe des nouvelles demandes, on y propose un doctorat interdisciplinaire depuis 2002.

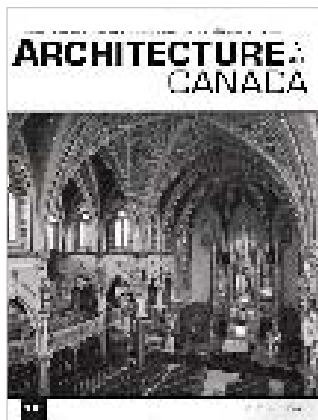
Une poussée aussi rapide pose plusieurs problèmes au plan des ressources pédagogiques (photothèque et diapotheque) et des bibliothèques. Il faut suppléer à la carence de fonds élémentaires, puis spécialisés, dans les domaines de recherche des professeurs. Les budgets ne sont pas toujours au rendez-vous, en particulier pour les acquisitions de périodiques. Les bibliothèques des musées sont mises à profit et des politiques d'achat en commun sont mises en place, afin de ne pas doubler les ressources dans une même ville<sup>45</sup>.

La demande étudiante va croissante et des programmes de doctorat voient même le jour à Toronto (1968), McGill (1973) et Vancouver (1983). À cette période, les étudiants francophones qui choisissent de demeurer au Québec se tournent vers les départements d'histoire qui accueillent des sujets d'histoire de l'art.

Pour répondre à cette demande, les jeunes docteurs des universités américaines investissent le Canada anglais et, pour les universités du Québec, des enseignants viennent de la France ou de la Suisse<sup>46</sup>. Une fois leur première formation acquise, les Canadiens se rendent à leur tour dans les centres universitaires reconnus aux États-Unis (principalement Chicago, Cambridge et New York) ou en Europe, afin d'obtenir leur doctorat et occuper des postes d'enseignement et de recherche<sup>47</sup>. Cette situation a deux conséquences. La première est la diversité des pratiques en histoire de l'art au Canada, où l'on retrouve des historiens formés dans la tradition anglo-saxonne (de filiation allemande) et d'autres issus du renouveau des sciences humaines en France (esthétique,



11. Affiche du colloque *Violating Tradition: Géricault and the Bourbon Restoration*, University of British Columbia, 1997.



12. *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, 2005, 30/1, couverture.

13. *Racar*, 1975, 11/2, couverture.

14. Centre canadien d'architecture, parc Baile, par l'architecte Peter Rose.



sémiologie et sociologie de l'art). La seconde est que cette diversité suscite à court terme des conflits idéologiques, méthodologiques et générationnels entre des professeurs de formation et d'âge différents travaillant au sein d'un même département.

Les diplômés que l'université ne peut accueillir se tournent vers les musées, où des postes de conservateur les attendent, ou encore vers des centres de recherche spécialisés, comme ceux dévolus au patrimoine (Parcs Canada et ministères provinciaux). D'autres créent leur propre emploi dans le milieu de l'édition ou du commerce.

### Les supports de la recherche : groupes d'intérêt et revues

La multiplication des spécialistes entraîne cependant certains regroupements, comme celui des médiévistes formés en 1980 et réunis autour des figures d'animateurs que sont Roland Sanfaçon (Université Laval) et John Osborne (University of Victoria)<sup>48</sup>. Les historiens de l'architecture sont également très dynamiques et la Société pour l'étude de l'architecture au Canada, qui regroupe tous les chercheurs du domaine, tient, depuis 1974, une conférence annuelle dans différentes villes du Canada<sup>49</sup> (fig. 12). Une attention spéciale est portée sur la région hôte, ce qui favorise la mise en valeur de l'expertise locale et un élargissement des connaissances.

Le plus important de ces regroupements est l'Association d'art des universités du Canada (AAUC) née en 1956. Ce n'est cependant qu'en 1967 qu'elle prend son essor, parallèlement à celui que connaît la discipline partout dans le pays, et elle n'est enregistrée légalement qu'en 1974<sup>50</sup>. Le but de l'Association est d'assurer aux facultés universitaires d'art et d'histoire de l'art une présence à l'intérieur du réseau des disciplines enseignées au Canada et d'établir un forum pour l'échange d'idées et des travaux de recherche dans les domaines représentés.

C'est également en 1974 qu'est mise sur pied la revue *Racar* (acronyme pour Revue d'art canadienne/*Canadian Art Review* qui est bien à l'image de cette conception de la symétrie culturelle) qui devient en 1976 l'organe officiel de l'AAUC (fig. 13)<sup>51</sup>, afin de permettre aux « historiens d'art canadiens de langue française ou de langue anglaise de faire paraître, chacun dans sa propre langue, des études sur l'art de tous les pays et de toutes les époques. [...] de promouvoir et de répandre la connaissance de l'art canadien. [...] Parce que l'art canadien puise ses sources dans l'art de l'Europe, il nous paraît approprié de le faire connaître, en partie du moins, dans un tel contexte »<sup>52</sup>.

Les revues d'histoire de l'art, tout comme celles consacrées à l'art contemporain (*Vie des Arts*, *Parachute*, *Canadian Art*) – bien que ces dernières puissent compter sur des revenus publicitaires –, connaissent toutes des difficultés budgétaires en raison du nombre restreint de lecteurs. La politique d'appui à l'édition des périodiques du gouvernement fédéral exige que la moitié du contenu soit canadien, ce qui oblige à donner une orientation éditoriale particulière à une publication comme *Racar*, qui souhaite rendre accessibles les travaux de l'ensemble de la communauté des chercheurs. Aussi, les auteurs se tournent-ils vers les périodiques spécialisés en sciences humaines, en histoire notamment, afin de publier des textes d'histoire de l'art. La création de périodiques spécialisés en sociologie, en sémiologie ou sur les questions amérindiennes, en particulier, suscitent des articles qui témoignent de champs d'intérêts nouveaux en histoire de l'art et de la

diversification des recherches qui s'y opèrent. Grâce à des fonds publics de soutien à la recherche et aux publications (Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, Conseil des arts du Canada), on observe, au même moment, la multiplication des périodiques traitant à la fois de l'art ancien et contemporain, avec une progression significative de ces derniers à travers les titres *Vanguard*, *Arts Canada*, *Trois*, *Etc. Montréal*, *C Magazine*, *Border Crossing*, *Ciel variable*...

La fondation du Centre canadien d'architecture en 1979 (fig. 14) et l'inauguration de son bâtiment en 1989 marquent une page importante dans l'histoire de la recherche dans ce domaine. À l'instigation de sa directrice-fondatrice Phyllis Lambert, le musée a développé en quelques années des collections parmi les plus importantes en architecture internationale, comprenant non seulement une bibliothèque et des fonds d'archives, mais aussi des dessins, estampes et photographies<sup>53</sup>. C'est par son programme d'aide aux chercheurs étrangers, l'affiliation avec des universités canadiennes, la tenue régulière de conférences et de colloques, d'expositions et de publications majeures, dont *Photographie et architecture 1839-1939* (1982), que le centre a pu s'imposer sur la scène internationale en quelques années. L'architecture canadienne n'est pas en reste, avec plusieurs expositions monographiques portant, entre autres, sur Vancouver, les fortifications de Montréal, l'architecte Ernest Cormier ou Montréal au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

### Le rôle confirmé des musées universitaires et des grands musées

La plupart des universités ont développé des collections qui regroupent les œuvres des professeurs rattachés à l'enseignement des arts plastiques ainsi que les dons de collectionneurs, souvent eux-mêmes diplômés de ces institutions. Quelques-unes sont très importantes et jouent un rôle majeur au plan muséologique dans leur ville ou leur région. C'est le cas, par exemple, de la collection de la Hart House de la Toronto University, fondée en 1919, ou de l'Agnes Etherington Art Centre de la Queen's University à Kingston (Ontario) qui conserve, entre autres, des collections d'art africain, baroque et canadien (fig. 15). Le McMaster Museum of Art de la McMaster University (Hamilton, Ontario) a, comme d'autres collections universitaires, pris son essor à partir d'un groupe d'estampes européennes donné par l'institut Carnegie au milieu des années 1930. Aujourd'hui, il abrite une riche collection numismatique romaine<sup>54</sup> et il a reçu en don des collections d'art postimpressionniste et expressionniste allemand. Ces œuvres servent à l'enseignement des études classiques, à l'histoire de l'art, mais aussi à la muséologie et à la critique, comme à la Mount St. Vincent University Art Gallery à Halifax, qui se spécialise dans l'art contemporain, ou encore à la Art Gallery of York University à Toronto.

L'University of British Columbia de Vancouver compte une importante galerie d'art (Morris and Helen Belkin Art Gallery<sup>55</sup>), ainsi que le Musée d'anthropologie (MOA), qui détient la plus importante collection d'art amérindien de la côte Ouest, en plus d'accueillir depuis 1990 la collection Koerner de céramiques européennes. La pensée de son directeur Michael Ames est à la base d'une importante réflexion



15. Site internet de l'Agnes Etherington Art Centre ([www.aeac.ca/collections](http://www.aeac.ca/collections)).



16. Museum of Anthropology (Vancouver), Arthur Erikson architecte, Cornelia Hahn Oberlander paysagiste, 1976.



sur la muséologie qui implique la participation des autochtones dans l'interprétation des artefacts et dans leur présentation, superbement mise en valeur dans un bâtiment conçu par l'architecte Arthur Erickson en 1976 (fig. 16).

L'entrée en fonction de Jean S. Boggs, spécialiste de Degas et de Picasso, comme directrice de la Galerie nationale du Canada de 1966 à 1976 confirme le leadership de cette institution au plan de la recherche. Boggs attire de jeunes conservateurs, parmi lesquels Dennis Reid et Jean Trudel, et elle consolide plusieurs secteurs de la conservation en art tant moderne qu'ancien<sup>56</sup>, notamment en multipliant les acquisitions d'œuvres majeures (Bernard Van Orley, Bernin, Poussin, Klimt...), alors que Brydon Smith développe une collection significative d'art contemporain américain. À ses politiques de développement des collections et de publications scientifiques, le musée ajoute un volet d'expositions de caractère international impliquant des spécialistes canadiens et étrangers, comme *Jordaens, L'art de la cour 1200 et Puvis de Chavannes*. C'est sous sa direction que le musée débute sa collaboration avec Paris et Washington, en vue de monter de grandes expositions qui misent sur de nouvelles recherches. Après un intermède au musée de Philadelphie de 1978 à 1982, elle revient à Ottawa pour administrer la Canada Museums Construction Corporation (1982-1985), entité responsable de la construction du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée canadien des civilisations.

En dépit de conditions économiques difficiles au cours des années 1980, les musées ont réussi à recueillir des fonds publics et privés pour se développer. Ainsi, les années 1980 et le début des années 1990 sont marquées par la transformation du paysage muséologique. De nouveaux bâtiments sont construits pour accueillir le Musée des beaux-arts du Canada, le Centre canadien d'architecture, le Musée d'art contemporain de Montréal. D'autres institutions continuent de s'agrandir, tels que le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée des beaux-arts du Québec, le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto)<sup>57</sup>, et d'autres recyclent des bâtiments déjà existants, comme la Vancouver Art Gallery. Cependant, ces constructions ne sont pas toujours le signe de la présence de fonds nouveaux pour l'engagement de conservateurs et, au même moment, les musées adoptent un virage axé sur la médiation et les programmes publics.

### Les études sur l'art canadien

Les études en art canadien prennent lentement leur place et il faut former des spécialistes dans un secteur où il n'y avait pas d'études avancées. Il bénéficie de la collaboration de chercheurs spécialisés dans d'autres domaines que de l'histoire de l'art et qui pratiquent des incursions plus ou moins longues dans l'art du Canada<sup>58</sup>. Les chercheurs francophones et anglophones se tiennent à distance et même les anglophones de différentes parties du Canada collaborent peu entre eux. C'est en partie pour combler le manque d'échanges entre les chercheurs canadiens et permettre la diffusion d'études spécialisées que Donald Andrus et Sandra Paikowsky, de l'Université Concordia (Montréal), fondent *Les Annales d'histoire de l'art canadien* en 1974, dont le programme précise : « l'art canadien ne devrait pas être considéré isolément, mais doit être replacé dans le contexte historique, social et économique propre aux différentes régions du pays »<sup>59</sup>. Le champ est loin d'être cohérent et unifié, comme le rappelle Esther Trépanier : « le concept 'd'art canadien' conçu comme une entité demeure assez problématique et [...] en termes d'art, le Canada est en fait constitué de plusieurs solitudes. Malgré la volonté de la Galerie nationale du Canada d'imposer, dès les années [mil neuf cent] dix, une vision unifiée de la peinture canadienne reposant principalement sur l'interprétation

paysagiste du Groupe des Sept [...] il semble bien que les problématiques artistiques se soient développées d'abord sur une base régionale que l'on tente, dans le meilleur des cas, de greffer à un courant 'national' qui n'est, somme toute, que celui des régions centrales du Canada »<sup>60</sup>.

Des ouvrages de synthèse sont publiés<sup>61</sup>, mais ce genre aura tendance à disparaître, alors que l'éclatement et la diversité des résultats de la recherche semblent rendre l'exercice impossible ou caduc. Des dictionnaires, répertoires, index et bibliographies<sup>62</sup> poursuivent et affinent le travail des générations précédentes tout en fournissant des outils de base indispensables pour un secteur toujours en chantier.

Les études en art canadien ont bénéficié d'un renouveau d'intérêt pour le biographique. C'est à François-Marc Gagnon que revient l'effort de la synthèse historique le plus important à ce jour : *Paul-Émile Borduas 1905-1960 : biographie critique et analyse de l'œuvre*. L'ouvrage, colossal, paru en 1978, retrace le détail de la production artistique de cette figure charismatique et centrale de l'art au Québec sans faire l'économie de la mouvance dans laquelle il était inscrit (fig. 17)<sup>63</sup>. Il a fallu dans un premier temps s'atteler à un travail de nature biographique afin de reconstituer certains profils et carrières d'artistes et leur donner une existence et une validité dans le domaine des arts visuels. Des recherches réalisées dans le cadre d'expositions se sont élargies à des études à caractère thématique portant sur une période donnée, un genre, une technique, une iconographie ou une problématique<sup>64</sup>. Dans tous les cas, il faut réaliser un travail archivistique important pour retracer les œuvres, documenter le contexte de production et de réception.

Ces recherches témoignent d'une façon de penser l'histoire à partir de questions posées par l'examen de sources différentes et des collections publiques, qui s'enrichissent considérablement. En ce qui a trait à l'art au Canada, l'art amérindien et l'art inuit font leur apparition dans les travaux scientifiques et les expositions<sup>65</sup>.

### Une diversité des objets et des approches

Cette période est également caractérisée par la multiplication des approches méthodologiques et des points de vue théoriques dans les travaux en histoire de l'art. Les universités continuent d'offrir une formation de base fondée sur les acquis de la discipline et poursuivent la recherche sur les questions du *connoisseurship*, du style et de l'iconographie, avec des travaux en particulier sur l'art médiéval italien et anglais et l'art du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>; l'estampe et la caricature occupent une place particulière<sup>67</sup>. Des champs d'études apparaissent (la photographie, les études féministes et autochtones) et de nouvelles questions surgissent à la lumière de méthodes issues pour la plupart des sciences humaines (sémiologie et sociologie<sup>68</sup>), ainsi que d'une remise en question et une évaluation de l'histoire de l'art canonique<sup>69</sup>.

Le domaine de la sculpture, qu'elle soit canadienne ou internationale, demeure un domaine inexploré. L'intérêt pour l'art public et les formes contemporaines d'insertion de l'art dans la société (*in situ*, installation, art relationnel) comblent en partie cette importante lacune<sup>70</sup>.

La photographie tant nationale qu'internationale s'impose comme un objet de collection,

17. Maurice Perron, les automatistes, de gauche à droite : Claude Gauvreau, Julienne Gauvreau, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Paul-Émile Borduas, Madeleine Lalonde, Bruno M. Cormier, Jean-Paul Mousseau, 1947, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, archives Borduas.





18. Site internet « Recherches amérindiennes au Québec » ([www.recherches-amerindiennes.qc.ca](http://www.recherches-amerindiennes.qc.ca)).

mais aussi un objet d'étude<sup>71</sup>. Aux travaux fondamentaux de Ralph Greenhill et Andrew Birrell et à ceux d'Ann Thomas sur les rapports entre la photographie et la peinture succèdent des recherches sur des studios particuliers ou encore sur les jalons de l'histoire canadienne à travers l'art des amateurs, ainsi que des études sur les pratiques dans différentes régions du Canada<sup>72</sup>. Les conservateurs des Archives nationales du Canada (aujourd'hui Bibliothèque et Archives Canada), des archives provinciales et du Musée McCord, qui recèlent des collections importantes, réalisent ces travaux où les photographies sont présentées pour leur caractère à la fois documentaire et artistique.

La recherche la plus importante a porté sur l'histoire de l'art des femmes, encore moins bien documenté. Les travaux pionniers des professeures Natalie Luckyj (1945-2002) (Carleton), de Rose-Marie Arbour (UQAM) et de Joyce Zemans (York University) dans les années 1970 ont ouvert la voie à des réflexions que Thérèse Saint-Gelais (UQAM) et Kristina Huneault (Concordia) poursuivent<sup>73</sup>.

Ce travail portant sur une partie négligée de l'histoire artistique s'est élargi par l'apport des études culturelles qui, à la faveur de théories postcoloniales, ont intégré l'art autochtone. Ainsi, le riche patrimoine artistique des nations de la côte Ouest canadienne a attiré l'attention des chercheurs locaux et étrangers. C'est un des rares objets d'études qui, avec l'art inuit, transcende les frontières canadiennes et intéresse les historiens d'autres pays. Même si l'analyse formelle et symboliste des objets de culture matérielle autochtone est demeurée prédominante<sup>74</sup>, ce secteur s'est enrichi au contact de l'anthropologie et des études coloniales. Les travaux de Michael Ames (1981) et de Ruth Phillips (1998), par exemple, posent d'une autre manière la question même de l'identité canadienne. La revue *Recherches amérindiennes* a souvent accueilli dans ses pages les travaux de chercheurs portant sur des questions d'intérêt artistique (fig. 18).

## Depuis 1990: crise ou consolidation ?

Au mouvement exceptionnel d'expansion des années 1970 et 1980 succède une situation que l'on pourrait qualifier de crise de la discipline. Un faisceau de facteurs peut expliquer cette situation de rupture et de profondes modifications, qui peut aussi être interprétée comme l'affirmation de tendances déjà perceptibles dans les décennies précédentes.

### Politique de recherche et ressources humaines

Les organismes provinciaux et fédéraux qui subventionnent la recherche en sciences humaines redéfinissent alors leurs programmes en privilégiant les équipes de recherche, au détriment des demandes individuelles, et proposent des axes prioritaires dans lesquels l'histoire de l'art ne trouve pas toujours sa place. Ce faisant, ils orientent indirectement les projets, tout comme le fait le programme d'aide aux expositions de Patrimoine Canada, ministère qui finance la préparation des expositions tout en exigeant que chaque manifestation soit présentée dans au moins trois régions du Canada. Les institutions sont ainsi amenées à faire coïncider leurs besoins et les intérêts du public avec l'idéologie de l'unité canadienne.

L'embauche régulière de professeurs jusqu'au début des années 1980 entraîne une saturation de l'emploi à un point tel que l'on peut identifier une génération sacrifiée de jeunes docteurs qui, diplômés dans les années 1990, n'ont pu trouver de postes permanents<sup>75</sup>. Le manque de moyens est en partie à l'origine de solutions d'échanges et de mises en commun, tel le programme conjoint de doctorat qui, depuis 1998, regroupe quatre universités québécoises (Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, Concordia et Laval) qui ont uni leurs ressources.

### Un éclatement des approches

La redéfinition des politiques de recherche et de l'allocation des sommes disponibles, la stagnation dans le renouvellement du corps professoral et la crise dans les musées s'ajoutent à des causes endogènes. La plus importante est sans doute la multiplication des approches méthodologiques et des questions théoriques soulevées par de nouveaux objets d'études qui, jusqu'alors, n'étaient pas ou peu pris en considération. Cette réflexion a entraîné au cours des dernières années un déplacement épistémologique de la discipline. Son découpage est moins pensé en fonction des périodes historiques, mais plutôt en fonction de notions théoriques, de questions ou de thématiques qui surgissent de la matérialité des objets étudiés et de leur incidence sur le spectateur (fig. 19). Le cadre temporel n'est plus à l'avant-plan, submergé par la prolifération des images et des œuvres, des approches et des lectures interdisciplinaires. Cette attitude prend acte de la position de l'historien de l'art, professeur ou chercheur, et élargit la remarque de René Payant (1949-1987): « Je dirais que pour l'enseignant d'histoire de l'art, le contact avec l'art actuel, avec ses nécessités, s'avère indispensable, quelle que soit la période historique qui fait l'objet de son enseignement »<sup>76</sup>.

Ainsi, la réflexion sur la discipline elle-même et son organisation par thèmes, questions théoriques ou approches méthodologiques conduit-elle à un approfondissement de l'analyse, ainsi qu'à une parcellisation de la discipline; les chercheurs définissent des secteurs de travail de plus en plus circonscrits tout en proposant une lecture pluridisciplinaire. La diversification que subit l'histoire de l'art pose un défi, même si elle fournit un outil unique de compréhension et de lecture des œuvres, comme le rappelait récemment Johanne Lamoureux: « l'histoire de l'art offre [...] l'avantage d'être la plus extraordinaire école du regard qui soit. [...] Ce qu'elle accomplit par-dessus tout, et souvent par-delà des divergences idéologiques et méthodologiques qui articulent le champ et divisent ses experts, c'est de ralentir le regard, de nous apprendre à soutenir la présence de l'image sur un mode autre que celui que sa prolifération et son ubiquité imposent à notre quotidien »<sup>77</sup>.

Ce travail de relecture, d'étude attentive, porte tout autant sur de nouveaux objets comme la photographie funéraire, l'art des années 1960 ou la représentation de la guerre que sur des figures emblématiques de l'histoire de l'art telles qu'Henri Matisse ou Emily Carr<sup>78</sup>. Cette dernière est sans doute l'artiste canadienne sur laquelle se sont penchés le plus grand nombre d'analystes comme Maria Tippett, Paula Blanchard ou Doris Shadbolt<sup>79</sup>. Ces publications présentent un cas intéressant de l'évolution de la discipline et ses avancées théoriques au cours des trente dernières années. Aux préoccupations biographiques, aux analyses

19. Site internet du département d'histoire de l'art de l'University of British Columbia ([www.ahva.ubc.ca](http://www.ahva.ubc.ca)).



formelles et iconographiques s'ajoutent, entre autres, les apports des études féministes (Sharyn R. Udall, 2000), des études autochtones (Gerta Moray, 2006) et des travaux sur sa réception muséale et critique (Charles C. Hill, Ian Tom, Johanne Lamoureux, 2006).

La revue *Racar* offre, elle aussi, un espace pour cette transformation en cours, alors qu'elle précise son mandat en 1990: « Sans toutefois négliger l'approche traditionnelle, nous encourageons particulièrement les études de Canadiens et d'étrangers qui poussent plus avant les récents développements dans l'exercice de l'histoire de l'art et des dialogues interdisciplinaires »<sup>80</sup>. Le fait que la majeure partie de l'enseignement et de la recherche au Canada porte sur l'art contemporain accentue ce positionnement théorique appliqué à l'art actuel et aux nouveaux médias<sup>81</sup>.

Cette position rejoint également la réflexion sur l'usage des technologies dans l'enseignement et la conservation des œuvres issues de ces nouvelles technologies<sup>82</sup>.

### Des musées avec de nouvelles missions

Une fois les musées construits au tournant des années 1990, les sommes requises pour leur fonctionnement n'ont pour autant pas toujours été disponibles. Les musées ont dû trouver une part de plus en plus importante d'autofinancement. Cette difficulté s'est accompagnée, elle aussi, d'une crise existentielle. Cette période marque en effet le tournant décisif du musée vers la médiation, plaçant l'accent sur la diffusion, la communication et l'éducation au détriment de la recherche. Par exemple, des sommes importantes ont été investies dans la diffusion virtuelle des collections et dans la multiplication de sites internet pour lesquels il fallait traduire et adapter l'information déjà disponible sur les œuvres<sup>83</sup>.

La redéfinition du métier de conservateur est symptomatique des problèmes que vivent les institutions<sup>84</sup>. Le syndrome des grandes expositions – les *blockbusters* – bat son plein avec des sources de revenus facilement identifiables et peut amener les musées à ne pas tirer parti de leur collection et des ressources scientifiques qui sont à leur disposition. Les difficultés économiques de ces dernières années semblent les inciter à valoriser ces ressources, soit en organisant des expositions temporaires thématiques à partir de leur collection, soit en accueillant des collections provenant d'une seule autre institution.

De plus, les rapports entre le musée et l'histoire de l'art, qui ont accompagné leur développement respectif, se situent à un croisement. Les historiens de l'art remettent en cause les pratiques muséales et les multiples ouvertures récentes de la discipline se concrétisent rarement dans le développement des collections et la conception des expositions<sup>85</sup>.

L'autorité de l'institution muséale est elle-même remise en question, comme on a pu le voir lors de la crise médiatique qui a entouré l'acquisition en 1989 par le Musée des beaux-arts du Canada de *Voice of Fire* (1967), du peintre américain Barnett Newman (1905-1970). Rarement une œuvre a suscité une opposition aussi unanime, alors que les voix contre l'art géométrique abstrait rejoignaient celles qui défendaient l'autonomie de la culture canadienne contre la culture américaine envahissante<sup>86</sup>. Le prix payé était jugé trop élevé par certains, alors que le tableau était l'objet de contestations régulièrement formulées par le public et la critique en regard de l'art moderne.



La remise en question du rôle du musée face au public a été soulevée à la fin des années 1980 par les représentants des groupes culturels (amérindiens et noirs) directement interpellés par deux projets controversés: *The Spirit Sings* et *Into the Heart of Africa*<sup>87</sup>. Le questionnement éthique se pose alors à un autre niveau, au moment où les peuples autochtones font entendre leur voix et souhaitent participer à la conservation et à l'interprétation des objets de leur culture, et qu'ils réclament le rapatriement de certaines pièces de collection. Le marché et l'évolution esthétique ont contribué à réduire l'écart entre objets anthropologiques et œuvres d'art, en particulier face à la création historique des Amérindiens. Celle-ci constitue un paradigme de la mobilité de ces objets maintenant évalués comme d'authentiques œuvres d'art.

Au Canada, la pratique de l'histoire de l'art est appelée à se modifier au cours des prochaines années, alors qu'émerge une quatrième génération de professionnels. La constitution de réseaux en interne devient de plus en plus nécessaire et, dans le cas du Canada, une coopération avec des pays et des États offrant une situation similaire à la sienne serait sans doute essentielle, afin de maîtriser les enjeux théoriques et méthodologiques qui se posent pour l'étude des cultures visuelles de pays au passé colonial. Alors que la question de l'identité canadienne en regard des enjeux internationaux est soulevée, les créations d'artistes de groupes ethniques venus peupler le Canada aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (d'origine italienne, d'Europe centrale, des Caraïbes ou d'Asie) trouvent lentement leur place dans le champ des recherches. Cet apport a modifié et modifie encore aujourd'hui le paysage culturel et invite à une réécriture du discours historique. Cette réalité rejoint des problématiques de plusieurs pays développés dont l'expansion s'est faite par le biais de fortes poussées migratoires. Contrairement aux pays européens où les États ont favorisé, dans une certaine mesure, l'intégration des cultures autres, le Canada a permis que se développe, à l'échelle démographique qui est la sienne, des pratiques artistiques différentes de celles de ses traditions fondatrices.

Ce sujet figurait en bonne place lors du XXXI<sup>e</sup> Congrès du Comité international d'histoire de l'art (CIHA) qui s'est déroulé à Montréal en août 2004, alors que pour la première fois cette rencontre scientifique se tenait en dehors de l'Europe (fig. 20). Le rassemblement, placé sous le thème *Sites et territoires de l'histoire de l'art*, soulignait le dynamisme du milieu académique canadien. Des ateliers portant sur « Les récits nationaux », « Histoire de l'art et interdisciplinarité » ou « Les invasions territoriales », par exemple, révélaient que les enjeux qui se posent au Canada, face à la connaissance des acteurs du milieu artistique, des discours et de leurs objets, sont en fait partagés par des chercheurs de nombreuses communautés.

À terme, l'observation de Walter Abell se révèle assez juste. La pratique professionnelle de l'histoire de l'art s'est développée au Canada de manière relativement empirique. Elle procède par étapes, avec l'apport d'historiens de l'art formés à l'étranger, puis de Canadiens qui ont étudié dans les universités d'Europe et des États-Unis. Maintenant, grâce à la contribution de jeunes chercheurs qui profitent de programmes d'études locaux, l'histoire de l'art a pris une expansion sans précédent et elle se manifeste dans une pluralité d'approches. Des défis se posent à eux en raison de la compétitivité pour financer les travaux de recherche,

20. Site internet du XXXI<sup>e</sup> Congrès du CIHA, 23-28 août 2004, Montréal, synopsis (<http://ciha2004.uqam.ca>).



tant sur le plan national qu'international, et de la difficulté de joindre leur public, en dépit des nouveaux moyens de communication. Alors qu'elle fut à la remorque des pratiques et de l'évolution de la pensée disciplinaire telles qu'elles se développaient au plan international, l'histoire de l'art au Canada semble maintenant prête à apporter sa contribution à un domaine pratiqué professionnellement depuis plus d'un demi-siècle. Saura-t-elle se faire entendre?

Je remercie les personnes qui m'ont assisté dans la préparation de cet article, en particulier Nicole Dubreuil, Margaret English, W. MacAllister Johnson, Rhodri Liscombe et Richard Prince.

1. « ...to find out how much in the way of esthetic development can be undertaken in a place like this, to adapt the tradition to local possibilities and needs is proving quite an interesting task. I think that I'll get more out of such work, with freer possibilities for experiment, that I would in an academic art department at most of the universities » (cité dans Sandra Paikowsky, « 'From Away', The Carnegie Corporation, Walter Abell and American Strategies for Art in the Maritimes from the 1920s to the 1940s », dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 2006, XXVII, p. 45.
2. Chrestien Leclercq, *Premier établissement de la foy dans la Nouvelle-France*, II, Paris, 1691, p. 95-96.
3. François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image*, Montréal, 1975; Muriel Clair, *Du décor rêvé au croyant aimé. Une histoire des décors des chapelles de mission jésuite en Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse, Université du Québec à Montréal, 2008.
4. Alexandra E. Carter, *William H. Eagar: « Sensibilities of no Common Order »*, mémoire, Université Concordia, 1979.
5. Le catalogue de la collection Légaré, *Catalogue of the Quebec Gallery of Paintings, Engravings, etc...*, Québec, 1852, contient plusieurs notices comportant des informations biographiques sur les artistes représentés. Voir également John R. Porter, « Un projet de musée national à Québec à l'époque du peintre Joseph Légaré (1833-1853) », dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, juin 1977, 31/1, p. 75-82; Louise Prieur, *La collection Joseph Légaré et la création de la Pinacothèque de l'Université Laval*, mémoire, Université du Québec à Montréal, 2005.
6. Carol D. Lowrey, « The Society of Artists & Amateurs, 1834: Toronto's First Art Exhibition and Its Antecedents », dans *Racar*, 1981, VIII/2, p. 99-118; Jean Trudel, « The Montreal Society of Artists », dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 1990, XIII/1, p. 61-87.
7. Ryerson acquit près de 1 000 plâtres de sculptures

antiques, 236 copies de tableaux et un nombre inconnu d'estampes. Quelques centaines d'autres copies se sont ajoutées au fil des ans. Voir à propos de la collection: Fern Bayer, *The Ontario Collection*, Toronto, 1984, p. 7-37.

8. Parmi ces plâtres obtenus par l'intermédiaire du comte de Nieuwerkerke, on retrouve les classiques: le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, la *Nymphe de Fontainebleau* et la *Vénus de Milo*, célèbre dès son entrée au Louvre en 1821. La riche bibliothèque de l'Institut contenait, entre autres, les ouvrages de Winckelmann, de Théophile Gautier et l'*Essai sur l'histoire de la peinture en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* de Grégoire V. Orloff (1823).
9. James Purves Carter, *Descriptive and Historical Catalogue of the Paintings in the Gallery of Laval University, Quebec*, Québec, 1908.
10. À cet égard, les deux expositions de portraits historiques présentées par la Société d'archéologie et de numismatique de Montréal sont exemplaires d'un travail historique et généalogique en vue de réunir les représentations des principales figures canadiennes et québécoises.
11. Sur cette collection, voir *La famille McCord: une vision passionnée*, Pamela Miller éd., (cat. expo., Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1992), Montréal, 1992 et Brian Young, *Le McCord: l'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*, Montréal, 2001. Étant donné que cette institution a un mandat historique, les œuvres y ont été interprétées selon cette perspective (John Russell Harper, *Une imagerie canadienne: peintures et dessins du musée McCord de l'Université McGill*, Ottawa, 1962). C'est également le cas de l'importante collection Sigmund Samuel, conservée au Musée royal de l'Ontario, à laquelle F. St George Spendlove a consacré l'ouvrage *The Face of Early Canada; Pictures of Canada Which Have Helped to Make History. Illustrated by Examples from the Sigmund Samuel Canadiana Collection*, Royal Ontario Museum, Toronto, 1958. Le catalogue a été mis à jour par Mary Allodi, sous le titre *Canadian Watercolours and Drawings in the Royal Ontario Museum*, Toronto, 1974. Parmi les autres amateurs qui ont constitué des collections dans cet esprit, signalons J. Ross Robertson, dont la collection est maintenant conservée à la Metropolitan Toronto Library et dont les premiers catalogues ont été

publiés en 1917 et 1921 ; John Clarence Webster, qui s'est spécialisé, entre autres, dans les représentations du général James Wolfe (*Wolfe and the Artists. A Study of His Portraiture*, Toronto, 1930) ; ou encore William H. Coverdale, dont la collection d'estampes et de meubles a fait l'objet de plusieurs catalogues par Percy F. Godenrath entre 1930 et 1942.

**12.** Le collectionneur Edward Black Greenshields fut spécialiste de l'école de La Haye et publia, entre autres : *Landscape Painting and Modern Dutch Artists*, Toronto, 1906. Voir *The Hague School Collecting in Canada at the Turn of the Century*, Marta H. Hurdalek éd., (cat. expo., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983), Toronto, 1983.

**13.** Janet Brooke a étudié l'étendue de ces collections dans le catalogue d'exposition *Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, (cat. expo., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989), Montréal, 1989.

**14.** Jean Trudel publie, par le biais d'une série d'articles dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, l'histoire des débuts de cette institution. Voir également Georges-Hébert Germain, *Un musée dans la ville, Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, 2007.

**15.** Charles C. Hill, « Un siècle d'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada, 1880-1990 », dans Charles C. Hill, Pierre B. Landry éd., *Art canadien, Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada*, I, Ottawa, 1988, p. xi-xxiv.

**16.** Parmi les acquisitions les plus significatives, notons *L'Enfant-Jésus et le petit saint Jean Baptiste avec un agneau* de Bernardino Luini (1926) et le *Christ avec la croix* de Rubens (1929).

La première exposition d'art européen remonte à juillet 1913 avec le prêt par le Château de Versailles d'une œuvre de Jean-Antoine Gudin, *Jacques Cartier découvrant le fleuve Saint-Laurent*.

Garry Mainprize, « The National Gallery of Canada: A Hundred Years of Exhibitions – List and Index », dans *Racar*, 1984, IX/1-2, p. 3-78.

Sur la collection européenne voir : « La collection de maîtres anciens à Ottawa », dans Myron Laskin J.-R., Michael Pantazzi éd., *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada, Peinture, sculpture et arts décoratifs européens et américains, 1300-1800*, I, Ottawa, 1987, p. XI-XVII, ainsi que le compte rendu de Debra Pincus, « Looking After the 'Old Masters' in Ottawa », dans *Racar*, 1988, XIV/2, p. 153-157.

**17.** Fern Bayer, « The 'Ontario Collection' and the Ontario Society of Artists Policy and Purchases, 1873-1914 », dans *Racar*, 1981, VIII/1, p. 32-66.

**18.** Karen McKenzie, Larry Pfaff éd., « The Art Gallery of Ontario, Sixty Years of Exhibitions, 1906-1966 », dans *Racar*, VII/1-2, 1980, p. 62-91.

**19.** Robert Harris, « Art in Quebec and in the

Maritime Provinces », dans J. Castell Hopkins éd., *Canada. An Encyclopedia of the Country*, IV, Toronto, 1898, p. 353-364.

**20.** Le texte se trouve dans le volume XII de la synthèse en 23 volumes éditée par Adam Shortt et Arthur G. Doughty, *Canada and Its Provinces: a History of the Canadian People and Their Institutions. The Dominion: Missions; Arts and Letters*, Toronto, 1914, p. 593-636. En dépit de son titre, l'article accorde peu de place à la sculpture. Johnston écrit : « Canada is too young a country to give evidence as yet of a distinctively national note. Like much of its scenery, its painters are individual units, distinguished only by personal characteristics » (p. 593).

**21.** Ainsi, Charles C. Hill, dans son important ouvrage *La peinture au Canada dans les années 1930*, Ottawa, 1975, structure-t-il l'art de cette période autour des regroupements d'artistes.

**22.** Edmund Morris, *Art in Canada: The Early Painters*, Toronto, 1911 ; Newton McTavish, *The Fine Arts in Canada*, Toronto, 1925 ; William Colgate, *Canadian Art. Its Origin and Development*, Toronto, 1943.

**23.** Voir notamment Georges Bellerive, *Artistes-peintres canadiens-français, Les Anciens*, Québec, 1925.

**24.** Que l'on pense aux expositions de l'Empire britannique tenues à Wembley en Angleterre (1924), à *A Century of Canadian Art* à la Tate Gallery (1938), à l'*Exposition d'art canadien* tenue au Jeu de Paume (1927) ou à l'*Exposition rétrospective des colonies françaises en Amérique du Nord* présentée à Paris (1929). Une première synthèse du sujet a été rédigée par Louis Gillet, « L'Art au Canada », dans André Michel éd., *Histoire de l'art, VIII, L'art en Europe et en Amérique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1925-1929, p. 1189-1204.

**25.** Olga Hazan, « L'émergence de l'histoire de l'art à Montréal au début du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Visio*, automne 1999-hiver 2000, 4/3, p. 39-50. Auparavant, le sulpicien Gustave Desmazes (1818-1891) donne des conférences sur l'archéologie dans la même université. Elles sont publiées sous la forme d'un ouvrage illustré, *Cours d'archéologie : les Indes, l'Égypte, l'Assyrie, la Palestine*, Montréal, 1890.

**26.** On en trouve la marque dans les textes du peintre et écrivain Napoléon Bourassa (1827-1916), dont *Influence du caractère national dans l'art*, manuscrit, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, fonds Napoléon Bourassa.

**27.** L'ouvrage d'Albert H. Robson, *Canadian Landscape Painters*, Toronto, 1932, cristallise cette tendance.

**28.** L'historien de l'art d'origine écossaise Ramsay Traquair a publié régulièrement dans le *Journal of Royal Architectural Institute of Canada* ses recherches en architecture, qui n'ont pas été réunies. Il a

par ailleurs rédigé la synthèse *The Old Architecture of Quebec*, Toronto, 1947. Ses archives sont conservées à la McGill University: Irena Murray éd., *Ramsay Traquair et ses successeurs, Guide du fonds (Collection d'architecture canadienne)*, Montréal, 1987. Elles peuvent être consultées en ligne à l'adresse: <http://cac.mcgill.ca/traquair>.

**29.** D'Eric Ross Arthur, signalons *Small Houses of the Late 18<sup>th</sup> and the Early 19<sup>th</sup> Centuries in Ontario*, Toronto, 1926 et *The Early Buildings of Ontario*, Toronto, 1938. Les travaux de Wallace furent réunis sous le titre *An Album of Drawings of Early Buildings in Nova Scotia*, Halifax, 1976.

**30.** Les travaux de Ramsay Traquair ont été remis à jour dans *L'orfèvrerie en Nouvelle-France: exposition organisée par la Galerie nationale du Canada...*, Jean Trudel, (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1974), Ottawa, 1974, et Robert Derome, *Les orfèvres de Nouvelle-France, inventaire descriptif des sources, (Documents d'histoire de l'art canadien, 1)*, Ottawa, 1974.

**31.** Le Musée canadien des civilisations héberge les archives de Barbeau et consacre un excellent site à sa carrière et à sa production: [www.civilization.ca/treasures/barbeau/index\\_f.html](http://www.civilization.ca/treasures/barbeau/index_f.html).

**32.** Son ami et futur collaborateur Jules Bazin (1905-1995) étudie au même moment à l'Institut d'art et d'archéologie. Morisset multiplie les attributions et, au besoin, complète les historiques des œuvres. Voir en particulier: *Peintres et tableaux*, 2 vol., Québec, 1936-1937; *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941. Voir aussi Laurier Lacroix, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, 1981, p. 133-149. Une bibliographie complète se trouve à l'adresse [www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/index.html](http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/index.html).

**33.** *Le développement de la peinture au Canada. 1665-1945*, (cat. expo., Toronto, The Art Gallery of Toronto/Montréal, The Art Association of Montreal/Ottawa, The National Gallery of Canada/Québec, Le Musée de la province de Québec), Toronto, 1945. D'autres manifestations suivirent, dont: *Painting in Canada, a Selective Historical Survey*, (cat. expo., Albany Institute of History and Art, 1946), Albany, 1946; *Painters of Canada: Exhibition of Canadian Paintings 1668-1948*, (cat. expo., Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 1949), Richmond, 1949; *Exposition rétrospective de l'art au Canada français*, (cat. expo., Québec, Musée de la Province de Québec, 1952), Québec, 1952; *Les arts au Canada français*, (cat. expo., Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1959), Vancouver, 1959.

**34.** Parmi les expositions rétrospectives d'artistes canadiens qui ont circulé entre Ottawa et Toronto, mentionnons celles sur Frances McGillivray Knowles (Galerie nationale du Canada, 1932), Henri Julien (Art Gallery of Toronto, 1941), Horatio Walker (Galerie nationale du Canada, 1941),

Prudence Heward (Galerie nationale du Canada, 1948) et Pegi Nicol McLeod (Galerie nationale du Canada, 1950). Québec et Montréal font parfois partie du circuit, ainsi pour les expositions David Milne (Galerie nationale du Canada, 1955), Ozias Leduc (Galerie nationale du Canada, 1955), Maurice Cullen (Galerie nationale du Canada, 1957), Alfred Pellan (Galerie nationale du Canada, 1960), Paul-Émile Borduas (Musée des beaux-arts de Montréal, 1962). À ces expositions s'ajoutent des collaborations portant sur l'art moderne international, par exemple *Toulouse-Lautrec, his Lithographic Work from the Collection of Ludwig Charell*, (cat. expo., Montreal, Museum of Fine Arts/Toronto, Art Gallery of Toronto, 1953), Montréal, 1953; *Henri Matisse: Sculptures, Paintings, Drawings*, (cat. expo., Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1955), Ottawa, 1955, ou l'exposition préparée par la Réunion des musées nationaux: *Héritage de France: 1640-1760*, (cat. expo., Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1961/Québec, Musée de la Province, 1961/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1962/Toronto, Art Gallery of Toronto, 1962), [s.l.], 1961, qui a circulé au Canada en 1961 et 1962.

**35.** Sur les positions esthétiques de Brown, voir Douglas Ord, *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal/Kingston, 2003.

**36.** Pour un commentaire historique sur le développement de la collection du Musée des beaux-arts du Canada sous le directorat de McCurry et ses successeurs Alan H. Jarvis (1955-1960) et Charles Comfort (1960-1965), voir Jean S. Boggs, *The National Gallery of Canada*, Toronto, 1971.

**37.** «...the course is the first university course ever offered anywhere which gives a comprehensive introduction to the study of Canadian art and its relationship to Canadian life. It will be seen that the course is in line with the current trends towards regionalism, towards connecting art studies with one's own time and place and – in its modern section – towards encouraging an appreciation of the creative efforts being made by contemporary artists of Canada » (reproduit dans Sandra Paikowsky, « 'From Away', The Carnegie Corporation, Walter Abell and American Strategies for Art in the Maritimes from the 1920s to the 1940s », dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 2006, XXVII, p. 45).

**38.** E. Lisa Panayotidis, « The Department of Fine Art at the University of Toronto, 1926-1945. Institutionalizing the 'Culture of Aesthetic' », dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 2004, XXV, p. 100-122.

**39.** Il publie l'ouvrage *English Art, 1216-1307*, Oxford, 1957. Une fois sa retraite prise en 1969, Brieger termine de nombreux projets, dont l'édition du facsimilé des manuscrits de Dante (avec Millard Meiss et Charles S. Singleton, Princeton, 1969). En 1972, il collabore également avec Philippe Verdier de l'Université de Montréal à l'exposition *L'Art et la cour: France et Angleterre, 1259-1328*, (cat. expo.,



- Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1972), Ottawa, 1972. Sur Peter H. Brieger, voir Luba Eleen, « Peter H. Brieger », dans *Transactions of the Royal Society of Canada*, 1990, 6/1, p. 475-477.
- 40.** Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, 1989 (éd. orig., *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Francfort-sur-le-Main, 1964). Voir Jean-Philippe Uzel, « Raymond Klibansky et l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Racar*, 2000, XXVII/1-2, p. 140-143. Klibansky a accordé à Georges Leroux un long entretien portant sur sa carrière et son cheminement intellectuel, publié sous le titre : *Raymond Klibansky, le Philosophe et la mémoire du siècle*, Montréal, 1998.
- 41.** Émile Vaillancourt, *Une maîtrise d'art au Canada : 1820-1823*, Montréal, 1920.
- 42.** Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, Montréal, 1940; *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, 1945.
- 43.** Guilbault a signé *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago/Londres, 1983. L'ouvrage est également paru en français (Nîmes, 1983). Il a connu une importante fortune critique et plusieurs traductions.
- 44.** Parmi quelques-uns des professeurs qui enseignent dans le programme au cours de ces années, signalons : Philippe Verdier, Jean-Marie Schaffer, François-Marc Gagnon, Nicole Dubreuil, Jean-François Lhote, Alain Laframboise, Lise Lamarche et René Payant.
- 45.** Ainsi, la bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal, avec ses collections de catalogues de ventes et de périodiques remontant au moment de sa fondation, était-il une ressource complémentaire fort importante pour les quatre universités montréalaises. Elle est cependant fermée au public depuis plus d'une dizaine d'années.
- 46.** C'est le cas, par exemple, des Universités de Toronto et McGill où, à une première vague de professeurs formés en Europe, succèdent au cours des années 1960 des jeunes diplômés des États-Unis. Parmi les francophones qui enseignent aux universités Laval, de Montréal ou d'Ottawa, signalons Gérard Le Coat, Jean Leymarie, Bernard Teyssède, Robert Klein, Jacques Guillaume, André Corboz et Thierry de Duve.
- 47.** Ainsi, chez les francophones, certains étudient avec André Chastel (Louise d'Argencourt, Marie-Nicole Boisclair) ou se dirigent vers Paris X-Nanterre, où ils travaillent surtout avec Mikel Dufrenne. C'est le cas, par exemple, de François-Marc Gagnon, Raymond Montpetit, Nicole Dubreuil ou Louise Poissant; d'autres élisent la sociologie de l'art et se tournent vers Raymonde Moulin à l'EHESS (Lise Lamarche, Francine Couture); quelques-uns étudient avec Louis Marin, comme Alain Laframboise, René Payant, puis Johanne Lamoureux.
- 48.** Auxquels se joignent, entre autres, Philippe Verdier (Université de Montréal); Warren Sanderson (Concordia University); Malcolm Thurlby, Barbara Dodge (York University); Luba Eleen, Robert Deshman (University of Toronto); Catherine D. Harding (University of Victoria).
- 49.** Le site de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada est consultable à l'adresse suivante : [www.canada-architecture.org](http://www.canada-architecture.org).
- 50.** Le premier bureau de direction se composait de Virgil Hammock (University of Manitoba, puis Mount Allison), président, Robert Welsh (University of Toronto), vice-président, Eric Cameron (Guelph University), secrétaire-trésorier, et de cinq personnes représentant les régions du Canada : Maritimes (Terre-Neuve, Nouveau-Brunswick, Nouvelle-Écosse, Île du Prince Édouard), Québec, Ontario, Prairies (Manitoba, Saskatchewan, Alberta) et Colombie-Britannique. Parmi les autres regroupements, signalons la Société canadienne d'esthétique (1983) et la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle (1971), à laquelle se joignent plusieurs historiens de l'art.
- 51.** Son premier rédacteur en chef était Claude Bergeron. Nicolas Gyennes et W. McAllister Johnson entrent en scène peu après. L'AAUC entretient de bons rapports avec la College Art Association; d'ailleurs les deux associations tiennent un congrès conjoint à Toronto en 1991.
- 52.** « Notre raison d'être », dans *Racar*, 1974, I/1, p. 3.
- 53.** Un numéro spécial de *Racar* (1989, XVI/2) fut consacré au CCA.
- 54.** On peut consulter la collection en ligne à l'adresse suivante : <http://arendt.mcmaster.ca/%7Ecoins>.
- 55.** Voir le site de la galerie : [www.belkin.ubc.ca](http://www.belkin.ubc.ca). À noter que tous les musées au Canada disposent d'importants sites internet où l'on trouve de l'information sur l'historique de l'institution, les collections et les expositions.
- 56.** La collection du Musée des beaux-arts du Canada est accessible en ligne : <http://cybermuseum.ca/cybermuseum>.
- 57.** Le musée s'est fait remarquer en 1974 par l'acquisition d'un fonds important d'œuvres du sculpteur britannique Henry Moore. On y a développé une politique d'expositions à caractère international, par exemple, *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Roald Nasgaard éd., (cat. expo., Toronto, Art Gallery of Ontario/Cincinnati, Art Museum, 1984), Toronto, 1984; *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, Richard J. Wattenmaker, (cat. expo., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1985), Toronto, 1985. Cette politique se poursuit encore de nos jours :



Turner, Whistler, Monet, visions impressionnistes, Katharine Lochnan, (cat. expo., Toronto, Art Gallery of Ontario, 2004), Toronto, 2004.

**58.** Parmi les européenistes devenus canadienistes, signalons les recherches de Gerald Finley, Robert Welsh, David Mactavish et Rhodri Liscombe. De la même façon, il est intéressant de noter les travaux portant sur des œuvres européennes dans les collections canadiennes, tels que *George Romney in Canada*, Jennifer C. Watson éd., (cat. expo., Kitchener, Waterloo Art Gallery/Windsor, Art Gallery/Edmonton, Art Gallery, 1985-1986), Kitchener, 1985; *18<sup>th</sup> Century Venetian Art in Canadian Collections*, George Knox éd., (cat. expo., Vancouver, Vancouver Art Gallery/Québec, Musée du Québec, 1989-1990), Vancouver, 1989; *Le Paradis terrestre: l'artisanat d'art selon William Morris et ses disciples dans les collections canadiennes*, (cat. expo., Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada/Québec, Musée du Québec/Winnipeg, Art Gallery, 1993-1994), Toronto, 1993.

**59.** «Canadian art should not be considered in isolation, but must take into consideration the historical, social and economic events typical of the various regions within the country» (Éditorial, dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 1/1, p. 2).

**60.** Esther Trépanier, «Les solitudes canadiennes. Réflexions à partir de quelques publications récentes», dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 1995, XVI/2, p. 77.

**61.** Tels que John Russell Harper, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, 1966; Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, 1973; Harold Kalman, *A Concise History of Canadian Architecture*, Don Mills, 2000.

**62.** John Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, 1970; Robert Derome, *Les orfèvres de la Nouvelle-France*, Ottawa, 1974; David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, 1992; Evelyn de Rostaing McMann, *Royal Canadian Academy of Arts, Exhibitions and Members*, Toronto, 1981 et Evelyn de Rostaing McMann, *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal: Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, 1988; Loren Lerner, Mary Williamson, *Art et architecture au Canada, bibliographie et guide de la documentation jusqu'en 1981*, Toronto, 1991; Joan Acland, *Artistes des Premières nations au Canada: un guide biographique/bibliographique, 1960 à 1999*, Montréal, 2001; *Bibliographie de l'art inuit*, Ottawa, 1992; Diane Peters, *Canadian Art and Architecture: an Annotated Bibliography of Theses and Dissertations*, Lanham, 2003; Louise Poissant, *Dictionnaire des arts médiatiques*, Sainte-Foy, 1997.

**63.** Ce travail a été élargi et mis à jour dans François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatisé québécois: 1941-1954*, Outremont, 1998. Pour d'autres travaux qui permettent de situer l'œuvre dans

un cadre biographique, voir, par exemple: *Joseph Légaré, 1795-1855: l'œuvre*, John R. Porter, (cat. expo., Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978), Ottawa, 1978; *Louis Jobin, maître-sculpteur*, Mario Béland, (cat. expo., Québec, Musée du Québec, 1986), Québec, 1986; Russell Harper, *Krieghoff*, Toronto, 1979 et *Krieghoff: Images of Canada*, Dennis Reid éd., (cat. expo., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999), Toronto/Vancouver, 1999; *Tom Thomson*, Dennis Reid, Charles C. Hill éd., (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada/Vancouver, Vancouver Art Gallery/Québec, Musée du Québec, 2002-2003), Ottawa, 2002; *Emmanuel Hahn et Elizabeth Wyn Wood: Tradition et innovation dans la sculpture canadienne*, Victoria A. Baker, (cat. expo., Kleinburg, Collection McMichael d'art canadien, 1997), Ottawa, 1997; *Louis-Philippe Hébert*, Daniel Drouin éd., (cat. expo., Québec, Musée du Québec, 2001), Québec, 2001; *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne*, Rosemarie L. Tovell, (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1980), Ottawa, 1980; David P. Silcox, *The David Milne Project*, 2 vol., Toronto, 1998; *Dallaire*, Michèle Grandbois, (cat. expo., Québec, Musée du Québec/Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1999-2000), Québec, 1999; *Marian Dale Scott: pionnière de l'art moderne*, Esther Trépanier, (cat. expo., Québec, Musée du Québec, 2000), Québec, 2000; *Clarence Gagnon, 1881-1942: Rêver le paysage*, Michèle Grandbois, Hélène Sicotte, (cat. expo., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006-2007), Québec/Montréal, 2006. Voir aussi nos publications: *Ozias Leduc, une œuvre d'amour et de rêve*, Laurier Lacroix éd., (cat. expo., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996), Montréal, 1996 et *Suzor-Coté: lumière et matière*, Laurier Lacroix, (cat. expo., Québec, Musée du Québec/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002), Montréal, 2002.

**64.** Signalons *La peinture canadienne des années trente*, Charles C. Hill, (cat. expo., Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975), Ottawa, 1975; «*Notre pays le Canada*»: *mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*, Dennis Reid, (cat. expo., Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979), Ottawa, 1979; *The Contemporary Art Society*, Christopher Varley éd., (cat. expo., Edmonton, Art Gallery, 1980), Edmonton, 1980; *Les débuts de l'estampe imprimée au Canada: vues et portraits*, Mary Allodi, (cat. expo., Toronto, Musée royal de l'Ontario, 1980), Toronto, 1980; *The Hand Holding the Brush, Self Portraits by Canadian Artists*, Robert Stacey, (cat. expo., London, Regional Art Gallery, 1983), London (Ont.), 1983; Jeremy Adamson, *Niagara: Two Centuries of Changing Attitudes, 1697-1901*, (cat. expo., Buffalo, Ibright-Knox Art Gallery/Washington, Corcoran Gallery of Art/New York, New-York Historical Society, 1985-1986), Washington, 1985; *Images industrielles*, Rosemary Donegan, (cat. expo., Hamilton, Art Gallery, 1987), Hamilton,

1987; *Peintres juifs et modernité*, Esther Trépanier, (cat. expo., Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1987/ Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008), Montréal, (1987) 2008; Denis Martin, *Portraits de héros de la Nouvelle-France*, LaSalle, 1988; *La peinture au Québec 1820-1850*, Mario Béland éd., (cat. expo., Québec, Musée du Québec, 1991), Québec, 1991; Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, 1998.

65. Le nombre de mémoires portant sur l'art amérindien, principalement de la côte du Pacifique, est en recrudescence dans les années 1980, surtout dans les universités de Victoria et de Colombie britannique.

66. Carol Zemel, *The Formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1900-1920*, Ann Arbor, 1980; Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, 1988.

67. Pensons aux nombreux titres de McAllister Johnson sur l'estampe d'interprétation en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment *Les morceaux de réception gravés de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1672-1789: une étude historique basée sur les collections du Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de Paris*, (cat. expo., Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982), Kingston, 1982, et à ceux de Claudette Hould sur les Tableaux de la Révolution française: *L'image de la Révolution française*, Claudette Hould éd., (cat. expo., Québec, Musée du Québec, 1989), Québec, 1989; *La Révolution par la gravure: les «Tableaux historiques de la Révolution française»...*, Claudette Hould éd., (cat. expo., Vizille, Musée de la Révolution française, 2002), Vizille, 2002; *La Révolution par le dessin: les dessins préparatoires aux gravures des tableaux historiques de la Révolution française, 1789-1802*, Claudette Hould éd., (cat. expo., Vizille, Musée de la Révolution, 2008), Paris, 2008. Voir aussi le travail de Bruce Laughton sur Daumier (New Haven, 1996). Rose Marie San Juan a publié sur la représentation de Rome à travers l'estampe (*Rome: A City Out of Print*, Minneapolis, 2001) et Marc Grignon sur la représentation de la ville de Québec au XVIII<sup>e</sup> siècle (*Loing du Soleil, Architectural Practice in Quebec City during the French Regime*, New York, 1997).

68. Ces deux approches ont été mises en valeur à l'Université du Québec à Montréal où enseignent Francine Couture et Jean-Philippe Uzel: Francine Couture éd., *Exposer l'art contemporain au Québec: discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, 2003; Jean-Philippe Uzel éd., *Œuvres en contexte*, Montréal, 2007. Fernande Saint-Martin, (*Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, 1987) fait école. Elle a formé, entre autres, Nycole Paquin (*Le corps juge, sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Saint-Denis, 1997), Jocelyne Lupien (*L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle*, thèse, UQAM, 1996) et Marie Carani, rédactrice en chef de *Visio*, la revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle. Sur le sujet de

la sémiologie, on consultera *Degrés*, 1991, 67, un numéro consacré aux recherches et à la sémiotique visuelle au Québec.

69. Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art: quelle histoire!*, Laval, 1991.

70. Il n'existe qu'une seule synthèse et elle porte sur la sculpture au Québec (John R. Porter, Jean Belisle, *La sculpture ancienne au Québec: trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, 1986). Par ailleurs, on trouve des ouvrages monographiques et des études sur la sculpture inuit. En ce qui a trait à la production contemporaine, une revue, *Espace*, s'y consacre et plusieurs catalogues portent sur le sujet: *Aurora Borealis*, (cat. expo., Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985), Montréal, 1985; *Chants d'Expérience*, (cat. expo., Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1986), Ottawa, 1986.

71. James Borcoman est le premier conservateur de la collection de photographies du Musée des beaux-arts du Canada qui se développe à partir des années 1970 et ses ouvrages *Charles Nègre, 1820-1870* (Ottawa, 1976) et *Eugène Atget, 1857-1927* (Ottawa, 1984) font autorité. Depuis les années 1990, la plupart des musées d'art (en particulier la Art Gallery of Ontario et la Vancouver Art Gallery) développent de collections de photographies, sous l'impulsion combinée des pratiques artistiques contemporaines qui mettent cette technique de l'avant et du marché de l'art qui s'intéresse à l'histoire de cette production.

72. *Canadian Photography, 1839-1920*, Ralph Greenhill, Andrew Birrell, (cat. expo., Toronto, Coach House Press, 1979), Toronto, 1979; *Le Réel et l'imaginaire: peinture et photographie canadienne 1860-1900*, Ann Thomas, (cat. expo., Montréal, Musée McCord, 1979), Montréal, 1979. Sur les studios de William Notman, Livernois et Yousuf Karsh, voir: Stanley Triggs, *Portrait of a Period: A Collection of Notman Photographs, 1865 to 1915*, Montréal, 1967; *Les Livernois, photographes*, Michel Lessard, (cat. expo., Québec, Musée du Québec, 1987), Québec, 1987; *Karsh Portraits*, Toronto, 1976.

73. On consultera le site Canadian Women Artists History Initiative de l'Université Concordia à l'adresse: <http://cwahi.concordia.ca>.

74. Que l'on pense, par exemple, aux recherches de Bill Holm, *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, Seattle, 1965; Hilary Stewart, *Artifacts of the Northwest Coast Indians*, Saanichton, (1973) 1981, ou de Jean Blodgett, *The Coming and Going of the Shaman: Eskimo Shamanism and Art*, Winnipeg, 1979.

75. Alors que les universités doivent aujourd'hui renouveler leur corps professoral, suite aux nombreux départs à la retraite, le marché de l'emploi dispose maintenant de nouvelles recrues, plus au fait de l'état de la discipline, dont le coût d'embauche est moins élevé et qui laisseront sur le carreau leurs aînés de 10 ou 15 ans si ceux-ci n'ont pas eu l'occasion de publier ou d'occuper un emploi à temps partiel.

- 76.** René Payant, « La classe comme lieu d'analyse », dans *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1967-1987*, Montréal, 1987, p. 627.
- 77.** Johanne Lamoureux, *Profession Historienne de l'art*, Montréal, 2007, p. 18.
- 78.** Martha Langford, *Suspended Conversations, the Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal, 2001; Francine Couture éd., *Les arts visuels au Québec dans les années 1960*, Montréal, 1993; Brian Foss, *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain, 1939-1945*, New Haven, 2007; Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, Minneapolis, 2006; John O'Brian, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse*, Chicago, 1999.
- 79.** Maria Tippet, *Emily Carr, A Biography*, Toronto, 1979; Paula Blanchard, *The Life of Emily Carr*, Seattle, 1987; *Emily Carr*, Doris Shadbolt, (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1990), Ottawa, 1990.
- 80.** « Mandat de la direction », dans *Racar*, 1990, XVII/1, p. 7. À ce sujet, voir les textes de présentation de Nicole Dubreuil et Serge Guilbault dans le numéro de *Racar*, 1991, XVIII/1-2, sous-titré « Questionner le modernisme ». À partir de 1991, la revue publie régulièrement des numéros thématiques, par exemple « Entamer les frontières : perspectives interculturelles dans l'art du Moyen Âge » (1997, XXIV/2) ou « Ces femmes qui produisent » (1998, XXV/1-2).
- 81.** Christine Ross, *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*, Montréal, 1996; Ernestine Daubner, Louise Poissant, *Art et biotechnologies*, Québec, 2005.
- 82.** Sarah Parsons, « What Lies Beyond the Slide Library? Facing the Digital Future of Art History », dans *Racar*, 2005, XXX/1-2, p. 114-125. La Fondation Daniel Langlois et le musée Guggenheim travaillent à la conservation des médias variables : [www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=200](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=200).
- 83.** On peut consulter une excellente sélection des collections canadiennes sur le site du musée virtuel du Canada : [www.museevirtuel.ca/Francais/index\\_flashFT.html](http://www.museevirtuel.ca/Francais/index_flashFT.html). De même, les collections des musées québécois sont accessibles via le site internet de la Société des musées québécois : [www.smq.qc.ca/publicspec/references/infomuse/index.phtml#bdim](http://www.smq.qc.ca/publicspec/references/infomuse/index.phtml#bdim)
- 84.** Katharine Lochnan, « La signification du rôle du conservateur », dans *Manuel des musées d'art*, Toronto, 1991, p. 119-122.
- 85.** Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, London, 1996; Peter White éd., *Naming a Practice, Curatorial Strategies for the Future*, Banff, 1996; Griselda Pollock, Joyce Zemans, *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Malden, 2007.
- 86.** La controverse est analysée dans Bruce Barber, Serge Guilbault, John O'Brian éd., *Voices of Fire: Art, Rage, Power, and the State*, Toronto, 1996.
- 87.** *The Spirit Sings, Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, Julia D. Harrison éd., (cat. expo., Calgary, Glenbow Museum/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1998), Toronto, 1998; *Into the Heart of Africa*, Jeanne Cannizzo, (cat. expo., Toronto, Musée royal de l'Ontario, 1989), Toronto, 1989; Shelley Ruth Butler, *Contested Representations: Revisiting Into the Heart of Africa*, Amsterdam, 1999.