

L'histoire de l'art au Canada : pratiques actuelles d'une discipline universitaire

François-Marc Gagnon, Janet Brooke, Jean-Philippe Uzel, Claudette Hould, Monia Abdallah, Stéphane Roy et Katherine Sirois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3289>

DOI : [10.4000/perspective.3289](https://doi.org/10.4000/perspective.3289)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 501-512

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

François-Marc Gagnon, Janet Brooke, Jean-Philippe Uzel, Claudette Hould, Monia Abdallah, Stéphane Roy et Katherine Sirois, « L'histoire de l'art au Canada : pratiques actuelles d'une discipline universitaire », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3289> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3289>

L'histoire de l'art au Canada : pratiques actuelles d'une discipline universitaire

Points de vue de François-Marc Gagnon, Janet Brooke et Jean-Philippe Uzel,
avec Claudette Hould,
et la participation de Monia Abdallah, Stéphane Roy, Katherine Sirois

Pour répondre à l'étonnement admiratif de nos collègues français devant la popularité croissante de notre discipline au Canada auprès des étudiants, des chercheurs et du grand public dans un pays où l'histoire de l'art s'est développée depuis seulement une ou deux générations, j'ai proposé à trois enseignants universitaires – dont une muséologue directrice d'une galerie d'université – des thèmes de réflexion pour éclairer le phénomène et décrire la diversité des approches et des méthodes selon l'expérience personnelle de chacun. Trois anciens étudiants de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) apportent aussi leurs points de vue. En effet, le développement exceptionnel et rapide d'une discipline a priori « sèche » et offrant peu de débouchés professionnels à nos très nombreux étudiants s'explique probablement par la possibilité qu'elle offre d'explorer l'humain et de préparer à l'exercice de multiples professions [Claudette Hould].

Claudette Hould. *Quelle fut votre expérience de l'émergence et du développement de la discipline de l'histoire de l'art au Canada ?*

François-Marc Gagnon. Une tentative de créer un département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal au début des années 1950 n'ayant pas eu de suite, il a fallu attendre le début des années 1960 pour voir, d'abord très modestement (un cours de Ludovic V. Randall au département d'Études françaises), puis de manière plus décisive, la création d'un département d'histoire de l'art. Même si l'université McGill à Montréal offrait bien un Ph.D. en histoire de l'art, ou nous, étudiants, n'y avons pas pensé, ou on n'y offrait aucun cours en art moderne ou en art canadien. C'est dire que nous avons dû chercher notre formation ailleurs. Dans mon cas, un long détour par la théologie chez les Dominicains m'avait initié quelque peu à la pensée médiévale, à la philosophie thomiste et à l'exégèse biblique. Quand Philippe Verdier, lui-même médiéviste et premier directeur fondateur du Département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal, se rendit compte de mon étrange formation, il la crut adéquate. En effet, dans son domaine particulier (art médiéval), cela pouvait se défendre, mais je rêvais d'enseigner l'art moderne et tout ce fatras scolastique me paraissait plus un encombrement qu'un avantage. Ce n'est que plus tard que j'ai béni – c'est le cas de le dire – le père Jean-Paul Audet de nous avoir appris à lire un document et à faire de l'histoire tout court. Ses cours étaient lumineux et magistraux. Il nous faisait le commentaire des épîtres de saint Paul et des évangiles. Sur le pavé, après

Janet M. Brooke, conservatrice de l'art européen au Musée des beaux-arts de Montréal de 1975 à 1990 et à la Art Gallery of Ontario, à Toronto, de 1990 à 1995, elle est actuellement directrice de l'Agnes Etherington Art Centre, Queen's University à Kingston. Elle a également enseigné l'histoire de l'art et la muséologie dans plusieurs universités canadiennes.

Professeure émérite à l'Université Concordia à Montréal, **François-Marc Gagnon** est également directeur de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky, dans la même université, et membre de l'Ordre du Canada ; il travaille actuellement à une édition d'un manuscrit du XVII^e siècle, le *Codex canadensis*.

Claudette Hould, professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal jusqu'en 2003, a participé à la gestion de différents musées au Canada. Elle a été commissaire de plusieurs expositions internationales portant sur la Révolution française.

Professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université du Québec à Montréal, **Jean-Philippe Uzel** est titulaire d'une thèse de science politique soutenue à Grenoble en 1995 ; il a publié de nombreux articles sur l'art contemporain.

avoir quitté les curés, j'ai trouvé de l'emploi comme chargé de cours à l'Université de Montréal à partir de janvier 1966 grâce à un ami dominicain français qui avait rencontré le directeur Verdier un 14 juillet au consulat et entrepris de faire une thèse en Sorbonne, sans quitter Montréal. La solution était un doctorat dit d'Université, appelé familièrement « doctorat pour les colonies ». Il s'agissait d'écrire une thèse de quatre cents pages ou plus sans obligation de suivre un séminaire. J'ai donc fait ma thèse en Sorbonne sous la direction lointaine et éclairée de Bernard Teyssède. Elle portait sur Jean Dubuffet et le fait que je n'ai jamais beaucoup « enseigné » Dubuffet me paraît contradictoire. Verdier, s'étant entouré d'Européens, était heureux d'avoir au moins un Canadien dans son équipe: « Gagnon, vous êtes canadien, vous ferez l'art canadien ». Tel fut l'oracle qui détermina le reste de ma carrière.

Janet Brooke. À la fin des années 1960, il n'y avait que très peu de départements d'histoire de l'art au Canada anglais; en tant que Montréalaise j'ai choisi d'étudier à Carleton University à Ottawa (Ontario), alors le seul département d'histoire de l'art au Canada anglais offrant un baccalauréat dans la discipline sans obligation de suivre des cours en beaux-arts; en 1968-1969, tous les autres programmes en histoire de l'art faisaient partie de départements de beaux-arts et les programmes de baccalauréat (BFA) contenaient des cours obligatoires en arts plastiques dispensés dans le Studio Art Department, y compris à la McGill University, dont les cours en histoire de l'art avaient été créés depuis longtemps.

Je voulais faire des études exclusivement en histoire de l'art et obtenir mon diplôme dans ce domaine-là. Le département de Carleton venait d'être fondé par une Canadienne d'origine allemande, Marie-Louise Fünke, et comportait quatre professeurs, tous étrangers, soit américains soit anglais; on n'y offrait alors qu'un programme de baccalauréat.

Pour poursuivre mes études à la maîtrise, j'ai donc dû aller à l'université de Toronto, où aucun professeur n'était canadien et où, bien évidemment, on ne dispensait aucun cours sur l'art canadien, considéré à l'époque comme un art de second rang (comme tout art qui ne se trouvait pas dans le « Janson »¹. Il n'est pas étonnant qu'il ne soit alors venu à l'idée d'aucun étudiant de se spécialiser en art canadien.

Jusque dans les années 2000, seules les universités de Toronto et McGill à Montréal offraient un programme de doctorat au Canada.

Jean-Philippe Uzel. Étant arrivé au Canada au milieu des années 1990, il m'est difficile de me prononcer sur l'émergence de l'histoire de l'art dans ce pays. Je peux toutefois témoigner des différences qui existaient alors, et qui continuent très largement d'exister, entre l'histoire de l'art en France, où j'ai fait la plus grande partie de mes études, et l'histoire de l'art au Canada, où j'ai émigré quelques semaines après avoir obtenu ma thèse de doctorat. Mon profil académique, fortement interdisciplinaire (maîtrises en sciences politiques et en sciences de la communication, DEA en histoire de l'art, doctorat en sciences politiques), faisait figure d'ovni dans le paysage universitaire français, même si l'ensemble de mes travaux de recherche avait toujours été consacré à l'étude de l'art moderne et contemporain. Une année d'échange interuniversitaire au Canada en 1991-1992, durant laquelle j'avais suivi des cours et des séminaires en histoire de l'art, m'avait suffi pour me rendre compte que les Canadiens ne raisonnent pas tant en termes de disciplines, mais plutôt en termes d'objets étudiés: l'art contemporain, le patrimoine, etc. Cette interdisciplinarité active, où l'histoire de l'art prend le nom d'« études en art » ou de « visual studies », est une des principales raisons qui m'a poussé à entamer une carrière professorale de l'autre côté de l'Atlantique.

Claudette Hould. *Plusieurs programmes d'histoire de l'art, autrefois dispensés dans des départements de beaux-arts (rebaptisés « arts visuels »), sont devenus autonomes ou ont été intégrés dans des facultés de sciences humaines ou dans des départements d'histoire, de lettres ou de communication. À l'inverse, les anciennes écoles des beaux-arts ont été assimilées par les facultés des arts au sein des universités. Comment avez-vous vécu l'évolution des structures administratives universitaires des trente dernières années ?*

François-Marc Gagnon. Le département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal est, comme je l'ai indiqué, issu d'un seul cours donné par Ludovic V. Randall au département d'Études françaises, puis est devenu un département de la Faculté des lettres sous Philippe Verdier. Il y a eu ensuite une tentative infructueuse de l'intégrer au département d'histoire, ce qui a un temps orienté les études vers l'histoire, mais nos préoccupations coïncidaient peu avec celles de nos collègues en histoire. Après cet intérim malheureux, le département d'histoire de l'art est redevenu indépendant.

À l'Université Laval, à Québec, les cours d'histoire de l'art sont donnés au département d'histoire depuis le début, sans difficulté. Les structures et l'orientation de l'histoire de l'art ont beaucoup changé à la suite d'une profonde révision des programmes à la McGill University, où l'histoire de l'art fait dorénavant partie des *communication studies*.

Janet Brooke. À la Carleton University, à Ottawa, la Faculty of Arts and Social Sciences exclut les sciences pures; comme je l'ai expliqué, elle n'a jamais eu de « Studio Art Program » [programme d'arts plastiques].

À Toronto, la faculté d'Arts and Science inclut toutes les humanités (histoire, littérature anglaise, psychologie). Le Department of Fine Arts comprenait une école d'art, mais qui n'a jamais été conçue comme une école à part, ce qui est typique du Canada anglais, à l'exception, par exemple, de l'Emily Carr Institute of Art and Design dans l'Ouest. La structure anglaise vise à professionnaliser la formation de l'artiste en lui délivrant une licence (BFA) et un master (MFA) en Beaux-Arts plutôt qu'un diplôme d'artiste. C'est à peu près ce qui s'est produit au Québec en 1969 lorsque l'École des beaux-arts a été absorbée par l'UQAM.

François-Marc Gagnon. Autant l'UQAM a pris la suite de l'École des beaux-arts où j'ai enseigné la philosophie quand j'étais curé, autant l'Université de Montréal n'a jamais beaucoup développé le secteur des beaux-arts en tant que tel. Philippe Verdier croyait qu'il suffisait d'offrir quelques cours d'atelier (alors dispensés à l'École des beaux-arts de Montréal) pour initier les futurs historiens de l'art à l'histoire des techniques (tempera, fresque, huile, etc.). Jamais il n'envisagea la création d'un Département des beaux-arts, configuration qu'il avait pourtant connue aux États-Unis. Ce n'est pas ce qu'avaient en tête des artistes comme Pierre Grange ou Serge Tousignant qui en furent chargés! Ils ont tenté d'implanter un département orienté vers l'art actuel, mais ce secteur a vivoté. De leur côté, les étudiants intéressés par le cinéma réclamaient aussi davantage de cours pratiques.

Ailleurs encore, comme à l'Université Concordia, où je suis maintenant, l'histoire de l'art fait partie d'un Fine Arts Department, comme cela est fréquent en milieu anglais, mais je ne suis pas sûr qu'il y ait beaucoup de contacts entre jeunes artistes et futurs historiens de l'art; en revanche, la gestion administrative est efficace. Dans cette université, même si les arts visuels et les études cinématographiques ont toujours été très forts, l'histoire de l'art y tient bien sa place. L'art canadien est

le principal objet de l'enseignement et de la recherche et une revue de haute tenue scientifique, le *Journal of Canadian Art History*, y est publiée.

Jean-Philippe Uzel. Peut-être faut-il remarquer que l'interdisciplinarité active dont j'ai parlé précédemment, plus qu'une posture intellectuelle, est d'abord une réalité institutionnelle. Les départements uniquement d'« histoire de l'art » sont désormais minoritaires par rapport à ceux où l'histoire de l'art est associée à une autre discipline. À côté de départements, comme celui de l'Université Laval, où des sciences humaines comme l'histoire et l'archéologie sont associées de façon traditionnelle à l'histoire de l'art, de plus en plus de départements s'ouvrent aux sciences de l'image entendues dans un sens large : Département d'histoire de l'art et études cinématographiques (Université de Montréal), Department of Art History and Communications Studies (McGill University), etc. Une des autres tendances lourdes est l'association, au sein d'un même département, de l'histoire de l'art et de la pratique des arts visuels ou du design (University of Western Ontario, University of Toronto, University of Alberta). Cette collaboration entre l'histoire de l'art et la pratique artistique est très certainement symbolisée par le Department of Art History, Visual Art and Theory de la University of British Columbia, où enseignèrent pendant de nombreuses années des artistes contemporains comme Jeff Wall, Ken Lum ou Ian Wallace. Cette cohabitation, avec les sciences de l'image d'un côté et la pratique artistique de l'autre, a des conséquences importantes sur la façon de concevoir l'histoire de l'art, qui ressemble de moins en moins à une « science historique » et de plus en plus à une science du visuel tournée vers le moderne et le contemporain. Cette interdisciplinarité explique, entre autres, la place importante de l'histoire et de la théorie de l'art contemporain (après 1968) dans les programmes universitaires canadiens.

Claudette Hould. *Pensez-vous que les organismes canadiens pourvoyeurs de subventions ont contribué au développement de l'histoire de l'art ?*

Janet Brooke. Pour ce qui concerne la recherche dans les musées, nous devons répondre adéquatement aux programmes de subvention, de plus en plus orientés vers la production de résultats, et démontrer davantage qu'auparavant ce que sera l'impact de la recherche sur le public canadien. Les musées canadiens vivent une véritable crise de la recherche. Nous avons connu une chute de 21 % des salaires au cours des dix dernières années, en même temps qu'une croissance spectaculaire de nos collections depuis l'instauration de la loi sur les biens culturels en 1977, fort avantageuse pour les donateurs, qui gagnent plus à donner des œuvres qu'à donner de l'argent. Nous avons donc de plus en plus d'objets et de moins en moins de conservateurs pour en assurer le soin intellectuel et matériel, tâche qui n'est nullement reconnue dans le cadre des programmes fédéraux de subvention.

François-Marc Gagnon. Le Conseil des arts du Canada et le FCAR de la province de Québec ont été essentiels pour subventionner nos recherches et développer l'histoire de l'art au Canada.

Jean-Philippe Uzel. Le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), qui est le principal bailleur de fonds de la recherche en histoire de l'art au Canada, attache une grande importance au « transfert des connaissances » vers les milieux extra-académiques et encourage la diffusion des résultats de la recherche non plus sous la forme traditionnelle d'un colloque ou d'une publication universitaire, mais sous celle d'une exposition grand public accompagnée d'un catalogue plus

savant, incitant ainsi à une collaboration étroite entre université et musée. J'ai d'ailleurs eu l'occasion d'expérimenter ce type de formule en organisant, avec une collègue de mon département, l'exposition d'art contemporain *Double Jeu. Identité et culture* (2004) au Musée national des beaux-arts du Québec, dans le cadre des recherches que nous avons menées au sein du projet *Le Soi et l'Autre* (programme Grands travaux de recherche concertée du CRSH, 2001-2005). Notre équipe avait alors des accords de partenariat avec plusieurs grands musées canadiens, à l'instar du récent projet piloté par la University of Western Ontario, *Hispanic Baroque*, qui dépend du même programme. Ce rapprochement du musée et de l'université a eu des répercussions importantes sur l'enseignement de l'histoire de l'art au Canada.

Claudette Hould. Il convient en effet de souligner l'apport vital du CRSH à la recherche en histoire de l'art. Ces subventions sont accordées au mérite, à la suite d'un examen du dossier par les pairs, et comportent en général l'obligation de former des étudiants à la recherche par l'attribution d'assistantats rémunérés. Au Canada, il n'existe pas de CNRS à la française, où des historiens se consacrent exclusivement à la recherche sans obligation d'enseignement et cela favorise probablement la transmission des connaissances et la formation des étudiants, rôle prioritaire des universités à mon avis. Cela dit, la tâche définie syndicalement pour les professeurs universitaires et évaluée par les pairs et par les étudiants comprend l'enseignement, la recherche et la participation à la gestion universitaire. Les professeurs qui privilégient la composante recherche de leurs tâches peuvent ajouter à leur demande de subvention un ou deux dégrèvements d'enseignement. À l'UQAM, les professeurs zélés peuvent subventionner eux-mêmes leurs recherches (voyages, achats de livres et d'outils informatiques) grâce à un généreux dispositif fiscal qui permet d'acquérir des fonds en transformant des crédits d'enseignement (supplémentaires) en budget de recherche (4 000 dollars canadiens pour un cours supplémentaire de quarante-cinq heures en 2002). Il va sans dire que les années sabbatiques permettent aux professeurs-chercheurs d'accélérer leur programme de recherche et d'en assurer la publication et la diffusion. Il existe aussi des bourses de recherche canadiennes prestigieuses, comme la bourse Killam, qui offrent un ou deux ans de salaire à des professeurs émérites désireux de se consacrer exclusivement à la recherche. Des prix d'excellence en enseignement, accompagnés d'importantes bourses de recherche, soulignent l'importance accordée à la pédagogie dans les universités canadiennes. Parmi les grands prix annuels du Québec, le prix Gérard Morisset, réservé aux historiens d'art, représente un important encouragement financier pour celles et ceux qui ont réalisé une œuvre reconnue.

Claudette Hould. *En vous fondant sur votre expérience personnelle, comment évalueriez-vous la pratique réelle et la réception de l'interdisciplinarité dans le champ de l'histoire de l'art/histoire des arts (sciences humaines, histoire, psychanalyse, philosophie, pratique des arts) ? Quelles conséquences a-t-elle eu sur l'enseignement des méthodes classiques dans un espace de plus en plus occupé par de nouvelles approches comme les cultural studies ?*

François-Marc Gagnon. L'histoire de l'art m'a toujours paru une discipline mal définie, une sorte d'auberge espagnole où toutes les combinaisons interdisciplinaires étaient possibles. Il faut peut-être y voir le reflet de ma formation quelque peu insolite, bien qu'à vrai dire je n'aie jamais envisagé comme possible une interdisciplinarité entre histoire de l'art et théologie ! J'ai

pratiqué une certaine interdisciplinarité entre anthropologie et histoire de l'art et entre psychologie de la perception et histoire de l'art. Pour ce qui est de la première combinaison, elle m'a été imposée par mon intérêt pour l'iconographie européenne de l'Indien. La seconde est venue de la prise en charge d'un cours sur la perception visuelle: structure de l'œil, physiologie de la rétine, détection du mouvement, psychédélisme, etc. Ces considérations jetaient un éclairage singulier sur les œuvres. À présent, je lis de plus en plus les philosophes, ce qui marque ma pratique de l'histoire de l'art, bien sûr. Les esthéticiens me paraissent cependant moins intéressants que les philosophes purs et durs (Kant plutôt que Baumgarten, si l'on veut).

À l'Université de Montréal, cette multidisciplinarité posait des problèmes à certains collègues qui mettaient en avant les droits de la méthode historique pure. Il me semblait que l'histoire, dès qu'elle cherche à interpréter les faits qu'elle établit, est tentée par les mêmes combinaisons que celles que nous pratiquions en histoire de l'art. Il est vrai qu'en art ancien du Québec, spécialement, il restait encore matière à découverte, d'œuvres inconnues, de corpus à établir, de conditions d'exercice du métier d'artiste à définir, de mécénat. Pour ce qui concerne l'art canadien contemporain, il y avait place pour de vastes mises en contexte et des comparaisons entre l'art qui se faisait au Canada et celui qui se faisait en Europe et aux États-Unis.

Je n'ai pas connu personnellement la situation créée par les *cultural studies*, sauf très marginalement. Nos collègues de McGill ont créé un département de *communication studies* qui a englouti l'histoire de l'art. Je ne sais pas s'ils en sont très heureux.

Janet Brooke. L'interdisciplinarité convient très bien à l'étude et à la pratique de l'art contemporain puisque les méthodes d'analyse doivent refléter la manière dont travaillent les artistes depuis 1980. Les frontières étant de plus en plus fluides entre les médias et les disciplines, le rapport intellectuel et scientifique entre les disciplines traditionnelles doit refléter cette fluidité.

En revanche, l'interdisciplinarité s'applique moins aux époques historiques en histoire de l'art car la tendance est d'évoluer vers une sorte d'évacuation de la rigueur dans notre métier. L'étude scientifique de l'œuvre d'art s'est érodée à cause de cette prise de position trop fluide, très souvent à cause de la tendance à trop se séparer de l'objet pour privilégier la théorie. Cela signifie-t-il une façon de pallier un manque de rigueur? Une interdisciplinarité sans rigueur scientifique a un impact négatif sur la discipline et la fait basculer dans le dilettantisme.

Je regrette également que les professeurs semblent ignorer la place de plus en plus prédominante du catalogue scientifique comme outil de référence et de recherche, alors qu'il y a trente ans, la monographie était la source par excellence dans notre métier. Ces catalogues ne sont pas assez présents non plus dans les bibliothèques. Or, il y a toujours un objectif exposé dans un catalogue d'exposition qui devient l'outil de communication d'une recherche longue et approfondie fondée sur un sens critique pointilleux et documenté.

Jean-Philippe Uzel. Le caractère interdisciplinaire de l'histoire de l'art canadienne est très certainement à l'origine de sa vitalité, celle-là même qui étonne parfois nos collègues européens qui se demandent comment un pays au passé historique et artistique « récent » peut générer un tel engouement et tant de vocations pour cette discipline. J'ai déjà évoqué comment, au sein d'un même département, la cohabitation de l'histoire de l'art avec les *visual studies* ou la pratique artistique

avait fait évoluer l'histoire de l'art, une discipline de plus en plus tournée, au Canada, vers le monde et les théories contemporaines. Une autre façon d'aborder la question de l'interdisciplinarité est d'essayer de voir comment certaines approches, à commencer par les *cultural studies* et leurs subdivisions (*post-colonial, gender studies...*) ont transformé « de l'intérieur » l'histoire de l'art. Je crois qu'ici, il faut faire une distinction entre la tradition anglophone de l'histoire de l'art canadienne, qui a très vite absorbé ces nouvelles approches critiques, et la tradition francophone, qui a une conception plus classique de l'interdisciplinarité, entendue comme un échange entre différentes sciences humaines et sociales. Cette différence apparaît bien lorsqu'on compare les programmes de premier cycle de deux « jeunes » universités montréalaises. D'un côté l'Université Concordia (créée en 1974) fait une large place, à côté de l'enseignement classique par périodes stylistiques, à des cours comme : « Gender Issues in Art and Art History », « Postcolonial Theory in Art History », « Issues in Ethnocultural Art Histories », alors que l'Université du Québec à Montréal (créée en 1969) propose plutôt différentes approches des arts visuels : « Approche esthétique des arts visuels », « Approche sociologique des arts visuels », « Approche sémiologique ». Nous sommes là face à deux versions de l'interdisciplinarité : l'une où les anciennes disciplines, y compris l'histoire de l'art, fusionnent en une nouvelle proposition (les *visual studies*), l'autre où elles dialoguent tout en gardant leur propre identité.

Claudette Hould. Cette dernière comparaison de Jean-Philippe Uzel entre le programme de l'Université Concordia et celui de l'UQAM fait ressortir une différence qui tient certainement au fait que presque tous les premiers professeurs au département d'histoire de l'art à l'UQAM ont étudié en France dans les années 1970 et « subi » l'influence de leurs professeurs : des historiens pour les uns, des littéraires sémiologues, des sociologues ou des psychanalystes pour les autres, sans oublier les marxistes... Cette diversité des méthodes et approches et cette reconnaissance du travail des autres est peut-être ce qui distingue l'UQAM.

Monia Abdallah, Franco-tunisienne titulaire d'un diplôme de deuxième cycle en Études des arts à l'UQAM et doctorante à l'EHESS, a relevé la question du bilinguisme, qui lui paraît très importante : « Cette spécificité du Canada (même si d'un point de vue politique elle pose certains problèmes) a probablement eu un impact dans la construction théorique de la discipline et dans son évolution car elle permet des influences très diverses et une ouverture aux mondes anglophone et francophone que l'on ne retrouve pas ailleurs. C'est tout de même un grand enrichissement ».

Claudette Hould. *Les liens entre les universitaires historiens de l'art et les musées sont particulièrement développés au Canada. Un exemple en est la mobilité offerte aux historiens de l'art au Canada entre une carrière universitaire et muséale (une caractéristique qui devrait inspirer la France, où les filières sont pratiquement étanches) : une fois la compétence reconnue, des ententes interinstitutionnelles (congelés sans solde, prêts de service) permettent à des professeurs d'histoire de l'art de passer au musée (pour parfois revenir à l'enseignement) ou à des conservateurs de musées de passer à l'université sans perte d'échelon professionnel d'une institution à l'autre ni de rétrogradation financière. De plus, nombreux sont les professeurs d'histoire de l'art qui se chargent du commissariat scientifique d'expositions, souvent majeures, dans les musées au pays et à l'étranger, où la collaboration entre conservateurs et universitaires se révèle fructueuse. De leur côté, les étudiants en histoire de l'art, et*

plus obligatoirement les étudiants inscrits dans les programmes en muséologie assez récemment établis, bénéficient de stages dans les musées et les galeries. Croyez-vous que ces rapports, qui troublent parfois la communauté des historiens de l'art, aient accru l'intérêt pour l'histoire de l'art ?

Jean-Philippe Uzel. Il est en effet important de pointer un développement important de la discipline qui a eu lieu au cours de ces deux dernières décennies et dont j'ai été le témoin : le rapprochement spectaculaire entre le monde de l'université et le monde du musée. Une de ses manifestations les plus évidentes est certainement le fait, ainsi que vous l'avez souligné, que les historiens de l'art canadiens sont de plus en plus souvent invités à organiser des expositions dans les grands musées et parfois même à diriger ces musées, comme le prouve la récente nomination de l'historienne de l'art Esther Trépanier à la tête du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). De plus, les historiens de l'art ont pris l'habitude d'intégrer dans leur programme de recherche une collaboration avec un ou plusieurs musées. Ce rapprochement a eu des répercussions importantes sur l'enseignement de l'histoire de l'art au Canada. De nombreux départements d'histoire de l'art proposent aujourd'hui des programmes en muséologie aux deuxième et troisième cycles, programmes qui sont étroitement associés aux activités des musées et des galeries universitaires. Ces dernières ont d'ailleurs trouvé depuis quelques années la capacité – le plus souvent davantage par leur expertise que par les moyens financiers qui leur sont alloués – de rivaliser avec les musées provinciaux et même fédéraux. Si la réputation du Museum of Anthropology de l'University of British Columbia est bien assise depuis les années 1970, il est intéressant de remarquer que l'exposition de Rebecca Belmore au pavillon canadien de la Biennale de Venise en 2005 et celle de David Altmejd en 2007 ont été proposées et organisées respectivement par la galerie de la University of British Columbia et celle de l'Université du Québec à Montréal. Voilà des exemples qui soulignent bien, me semble-t-il, non seulement le rapprochement du musée et de l'université en tant qu'institutions appelées de plus en plus souvent à travailler ensemble, mais également en tant que cultures initialement distinctes qui finissent par n'en former plus qu'une. Cette situation ne va d'ailleurs pas sans provoquer des grincements de dents, puisque certains historiens de l'art canadiens s'inquiètent aujourd'hui du « paradigme muséal » qui domine l'histoire de l'art et se demandent s'il ne faudrait pas mettre un terme aux « relations incestueuses » entre le musée et l'université (Nicole Dubreuil, *Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 2001-2003, 28, p. 66-70).

François-Marc Gagnon. Parlons d'inceste. Il est vrai que plusieurs de nos anciens étudiants ont trouvé place dans les musées. Tant mieux pour eux et pour nous. Nous, leurs professeurs, aurons servi à quelque chose. Faut-il parler d'inceste ? Je ne le crois pas. Je ne me fais pas trop d'illusions, en effet, sur l'influence à long terme de nos enseignements. Les plus brillants d'entre eux auront su assez vite s'en détacher pour voler de leurs propres ailes. Ceux qui se sont contentés de répéter ce qu'ils avaient appris à l'école sont bien malheureux.

Un des aspects du rapprochement musée-université est l'implication de certains d'entre nous dans les services d'éducation des musées. Ces départements ont besoin de conférenciers et nous sollicitent souvent pour parler au grand public. Je le fais depuis sept ans sur des thèmes de l'art canadien. La forte assistance démontre qu'il y a un intérêt certain pour ce genre d'activité. J'ai l'impression que le qualificatif de « relations incestueuses » s'applique moins dans ce cas car on est alors tout juste limité par le besoin de vulgariser. Pour le reste, nous retrouvons quelque chose de la bonne vieille « liberté académique ».

Je mentionnerai en outre les cours d'histoire de l'art présentés à la télévision ou sur internet, qui rejoignent un très large public.

Janet Brooke. Les liens entre le musée et les professeurs d'histoire de l'art ne sont pas nécessairement des liens directs. Comme nous ne pouvons embaucher des spécialistes dans tous les domaines de nos collections « universelles », nous cherchons surtout à élargir le nombre de voix pour enrichir l'interprétation. Nos relations avec les collègues universitaires sur le plan intellectuel permet de multiplier les points de vue et cet accès intellectuel aux spécialistes de l'extérieur vise le bien-être des visiteurs. Nous ne voulons pas un musée monolithique ni une seule façon de transmettre un message fixe, mais souhaitons plutôt favoriser le débat autour des œuvres d'art.

Nous contribuons aussi à la formation des étudiants en histoire de l'art en leur offrant un « mentorat » au sein du musée, dans le cadre d'une recherche ou d'un projet, ce qui peut compenser l'éloignement de l'objet observé chez de nombreux professeurs d'histoire de l'art. Un séjour dans un musée place un jeune dans un contexte professionnel et lui permet un retour vers les œuvres d'art.

Pour revenir à la question de nos catalogues d'exposition, je regrette qu'ils ne soient pas davantage utilisés par les professeurs ni présents dans les bibliothèques. Malheureusement, il devient de plus en plus difficile de les produire. À ce titre, la réévaluation de la Réunion des musées nationaux (RMN) en France et la suppression de ses subventions est fort négative, entre autres par la perte d'une formidable expertise.

Pour nous, la question se pose autrement. Puisque les maisons d'édition commerciales ne veulent pas s'occuper des livres des musées, difficiles à vendre, les catalogues font tout bonnement partie des budgets d'exposition. À l'exception de quelques partenariats dans les grandes institutions, le musée doit donc tout payer et tout faire tout seul.

Le tirage d'un titre varie entre 800 et 1 500 exemplaires, dont 250 sont distribuées entre les musées sous forme d'échanges. La situation canadienne, avec ses musées peu nombreux, très éloignés les uns des autres et aux capacités financières modestes, est plus difficile que celle en Europe, où le choix d'éditeurs et d'imprimeurs est plus large et les distances raisonnables. Mais est-elle meilleure en France, où un bon catalogue tiré par la RMN à 2 500 exemplaires sera épuisé en six mois, devenant introuvable, inaccessible aux chercheurs ?

Claudette Hould. Pour sa part, **Stéphane Roy** – docteur en histoire de l'art diplômé de l'UQAM et assistant de recherche au Yale Center for British Art – remarque un intérêt croissant parmi ses collègues canadiens pour le développement (ou la consolidation, quand ils existent déjà) de galeries et musées en milieu universitaire, compris comme outils d'enseignement et comme point de jonction entre les milieux muséaux et académiques ; on pense ici, en terme d'importance des collections, au Agnes Etherington Art Centre (Queen's University), à la Carleton University Art Gallery, et au McMaster Museum of Art, entre autres. Tout en reconnaissant la différence marquée entre les moyens de la philanthropie américaine et canadienne (l'écart est encore plus apparent au Québec, qui ne dispose pas de véritable tradition), Stéphane Roy met en exergue la nécessité de poursuivre plus avant l'adaptation du modèle anglo-saxon du *teaching museum*. Les coûts peuvent paraître importants, mais les retombées sont multiples. Au sujet des musées universitaires américains richement dotés, comme ceux de Yale, Harvard, Princeton, Rutgers, Smith College, etc., il affirme :

« Ces collections sont employées comme soutien à l'enseignement et offrent très souvent aux étudiants la chance de se faire l'œil et de se rompre au métier de conservateur. Chaque année, de jeunes étudiants en histoire de l'art (mais aussi en histoire, en littérature et même en sciences), de niveau maîtrise ou doctorat, participent à la conception ou à la recherche nécessaire à la mise en œuvre d'une exposition. L'expérience est enrichissante sur plus d'un plan : elle développe la capacité de réflexion et affine le regard critique (développer un parcours ou un thème cohérent à partir d'un fonds particulier est un exercice exigeant) tout en exposant l'étudiant aux rudiments de la profession (il faut avoir travaillé en musée pour comprendre la complexité logistique d'une exposition) ». Quoique les succès soient moins bien médiatisés qu'aux États-Unis, on peut supposer que l'impact des *teaching museums* canadiens sur la formation des étudiants est tout aussi positif. Le contact direct avec les œuvres, favorisé par la proximité même du musée et des salles de cours, provoque invariablement l'enthousiasme chez les étudiants.

Le *teaching museum* est aussi un espace de négociation entre les approches méthodologiques autour des arts, différentes selon que l'on appartienne au milieu académique ou à celui des musées (au risque d'être réducteur, on dira que l'un s'intéresse à l'objet et que l'autre s'en sert à d'autres fins plus abstraites). La collaboration entre historiens de l'art et conservateurs ne se fait pas toujours sans heurts : ils poursuivent des objectifs et empruntent des chemins différents – mais ces divergences ont le mérite de vivifier la discipline. À cet égard, le musée universitaire joue un rôle de médiateur en mettant en commun des savoirs et des méthodes qui passent généralement par le travail d'exposition, ainsi que par le biais de projets plus ponctuels, soutenus par des programmes de bourses. Il est à souligner que même si le Canada ne possède pas d'institutions capables de soutenir la recherche sur les arts comme, par exemple, le Getty Institute, le Clark Art Institute ou le Yale Center for British Art, plusieurs institutions muséales et patrimoniales canadiennes ont mis sur pied leurs propres programmes de bourses. Ainsi, le Musée McCord, le Centre canadien d'architecture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec et le Musée des beaux-arts du Canada offrent maintenant des bourses qui s'adressent à diverses catégories de chercheurs. Ces initiatives, même intéressées d'un point de vue institutionnel, auront un impact salutaire sur la recherche en histoire de l'art au Canada.

Claudette Hould. Diplômée à la maîtrise à l'UQAM et doctorante à l'EHESS, **Katherine Sirois** souligne le caractère privilégié des relations entre le Canada et l'Europe, entre le Québec et la France, en matière d'enseignement de l'histoire de l'art (influences et apports réciproques, voyages d'études en France, Italie et Grèce, organisés, pour ce dernier pays, en collaboration avec les départements de philosophie et d'histoire). Elle évoque un haut niveau d'exigence et une organisation privilégiant un encadrement constant, mais aussi l'attention très grande portée au Québec à l'enseignement de la méthodologie de la recherche et des règles relatives à la présentation des travaux, à l'appareil de notes et à la constitution d'une bibliographie, auquel s'ajoute l'offre aux étudiants de formation aux nouvelles technologies. Elle a apprécié les différentes possibilités de se former au plan professionnel, notamment par l'assistantat à la recherche au sein de projets subventionnés par l'État, par la réalisation de stages dans les musées (connaissances des aspects plus techniques et concrets de l'histoire de l'art), ainsi que celle d'obtenir des collaborations rémunérées au sein des départements d'histoire de l'art en effectuant des travaux de tutorats, de monitorats,

d'assistance à l'enseignement, de correction... (ce qui, dans l'ensemble, contraste assez grandement avec les méthodes pratiquées en France notamment). Elle observe l'accueil de plus en plus riche et fréquent d'œuvres d'art provenant des grands musées européens, ainsi que les échanges et les collaborations concrètes entre les historiens de l'art européens et canadiens. Katherine estime essentielle la possibilité de comparer les différentes orientations des universités et évalue positivement la richesse du choix et la diversité des enseignements et des approches. Enfin, elle pointe l'organisation des bibliothèques universitaires favorisant l'accessibilité à la documentation et l'avancement efficace des travaux de recherche.

Claudette Hould. Les témoignages de Monia Abdallah, Stéphane Roy et Katherine Sirois, qui ont étudié au Québec et en France, décrivent assez bien les conditions du développement remarquable de l'histoire de l'art au Canada tout en suggérant certaines différences avec les usages en France. Les étudiants québécois qui ont poursuivi leurs études jusqu'au doctorat et intégré la profession semblent avoir trouvé leur assurance intellectuelle dans l'apprentissage suivi de la méthodologie grâce à un encadrement personnalisé et une forte incitation à prendre contact avec les œuvres originales.

Le Canada et le Québec ont vu leurs musées se développer au même rythme que les programmes d'histoire de l'art; cependant, ils n'offrent toujours pas des collections assez complètes pour former l'œil et assurer l'expertise des aspirants historiens de l'art. D'où la nécessité de les faire voyager. Aussi, des voyages peu coûteux ont-ils été organisés chaque année aux États-Unis (une nuit pour se rendre à New York en autobus...) et même en Europe, où des cours crédités ont été donnés à Paris, en Italie, en Grèce, des expériences souvent déterminantes dans l'orientation des meilleurs étudiants vers les métiers de l'histoire de l'art.

De même, les étudiants associés aux travaux de recherche des professeurs (qui aboutissent souvent à des expositions) trouvent, outre un soutien financier, un accroissement d'intérêt pour la discipline et une meilleure compréhension du métier. Ces pratiques pédagogiques offrent de nombreux avantages tels la diffusion des résultats de recherches scientifiques auprès d'autres professionnels et du grand public et l'occasion d'expériences de travail concrètes pour les assistants de recherche motivés par une pratique formelle du métier, ainsi que l'occasion de mettre en pratique les principes enseignés dans les cours de méthodologie et de méthodes de recherche, obligatoires dans nos programmes.

À la différence des bibliothèques universitaires en France, nos bibliothèques sont riches d'ouvrages en anglais et les collections de catalogues d'exposition, régulièrement mises à jour, sont accessibles tard le soir aux étudiants à qui nous en recommandons la lecture. Pour chaque cours, l'habitude est prise de composer un recueil de textes dont la lecture est obligatoire et matière à examen.

Depuis plus d'une décennie, les équipements pour internet sont installés dans les salles de cours à l'UQAM et les enseignants recourent non seulement aux présentations d'images numériques mais mettent en ligne leurs cours, ainsi que les œuvres à l'étude accompagnées de leur fiche technique. D'ailleurs, cette technologie est considérée statutairement comme un outil de travail indispensable et tous les professeurs reçoivent gracieusement un ordinateur – fixe ou portable – et une imprimante qu'ils choisissent d'installer dans leur bureau à l'université ou à leur domicile.

Si l'on considère la formation initiale (le baccalauréat spécialisé en histoire de l'art, une formation de base de trois ans qui correspond à la licence française), il est clair que les étudiants québécois reçoivent une formation disciplinaire générale. Surtout, et c'est peut-être là l'aspect qui distingue le plus l'engagement des professeurs, ils profitent d'un encadrement qui ne semble pas généralisé en France, où même les étudiants inscrits en maîtrise ou en doctorat sont plutôt livrés à eux-mêmes, d'où le désarroi de nos étudiants lorsqu'ils arrivent en France.

Il n'empêche que depuis trente ans, les historiens de l'art du Québec et leurs étudiants ont entretenu des rapports soutenus et privilégiés avec les universités et les musées français, ce qui a eu un impact majeur sur la réception de l'art et même sur le développement des institutions comme, par exemple, l'instauration du Dépôt légal des estampes à la Bibliothèque nationale du Québec, inspiré par le modèle français.

Enfin, malgré mes efforts et ceux de *Perspective*, je regrette que les « deux solitudes » canadiennes se manifestent à nouveau dans ce débat par l'absence de collègues œuvrant dans l'Ouest canadien, très performant dans l'enseignement de l'histoire de l'art.

Nota bene : Ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'un échange de courriels.

1. Horst W. Janson, *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, 1^{re} éd., New York, 1962; Horst W. Janson, *Janson's History of Art: The Western Tradition*, 7^e éd., Upper Saddle River (NJ), 2007; Horst W. Janson, *Histoire de l'art, panorama des arts plastiques des origines à nos jours*, trad. fr., Paris, 1964; Horst W. Janson, *Histoire de l'art*, 4^e éd. rev. et augm., Paris, 1993.