Les études canadiennes sur l'art en Europe autour de 1800

Peggy Davis, Michael Pantazzi, Todd Porterfield, Richard Taws et Anne Lafont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3299>

DOI : 10.4000/perspective.3299

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 527-534

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Peggy Davis, Michael Pantazzi, Todd Porterfield, Richard Taws et Anne Lafont, « Les études canadiennes sur l'art en Europe autour de 1800 », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3299> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3299>

Les études canadiennes sur l'art en Europe autour de 1800

Points de vue de Peggy Davis, Michael Pantazzi, Todd Porterfield et Richard Taws,
avec Anne Lafont

Vu l'abondance et la diversité des recherches canadiennes consacrées à l'art autour de 1800, il a paru intéressant d'engager une discussion sur ces études menées par des chercheurs échappant aux traditions historiographiques nationales ou univoques. Aussi, les questions qui leur ont été adressées interrogent la spécificité binationale du Canada et sa colonisation pour la période couvrant les XVIII^e et XIX^e siècles. On remarquera que les interlocuteurs renvoient souvent l'auteur des questions à ses présupposés en termes de spécificité régionale et la confronte même à ses perceptions proprement françaises des pratiques de l'histoire de l'art dans cette ancienne partie de l'empire colonial. Le débat en est d'autant plus passionnant ! Il est en effet le produit d'un alliage original, qui reflète la complexité d'un territoire doté de deux cultures linguistiques et la richesse de parcours professionnels nourris à l'international et à la diversité institutionnelle. Ces quatre chercheurs poursuivent leurs carrières tant au Canada, en Grande-Bretagne, en France, qu'aux États-Unis et ils ont travaillé dans des musées, comme dans des universités et des centres de recherches.

Si les historiens de l'art pionniers, tels Claudette Hould, James Leith et William McAllister Johnston ont publié tout au long de leurs carrières des ouvrages fondamentaux et remarquables sur l'art de cette époque révolutionnaire et impériale, il a paru plus opportun d'interroger d'autres chercheurs présentant l'avantage de partager un champ : les arts visuels dans le monde colonial des XVIII^e et XIX^e siècles. Michael Pantazzi est co-auteur et co-commissaire de l'exposition *Egyptomania L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930* (Paris/Ottawa/Vienne, 1994) ; Todd Porterfield est l'auteur de *The Allure of the Empire: Art in the service of French Imperialism 1798-1838* (Princeton, 1998) ; Peggy Davis est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Perception et invention du Nouveau Monde. L'américanisme étudié à travers les estampes françaises 1750-1850* (Université Laval, 2003), tandis que Richard Taws est engagé dans des recherches sur la Révolution haïtienne et la culture de l'imprimé.

L'idée de départ était donc de confronter ces historiens de l'art, parce que leurs travaux se rejoignent en partie, mais surtout d'envisager cette conjoncture en ce qu'elle pouvait produire des approches méthodologiques communes. Or, ce n'est pas le cas, comme on le comprend à la lecture du débat... et le renversement de ce postulat est plutôt réconfortant, car il confirme que la communauté d'objets ne détermine ni une communauté méthodologique, ni une communauté idéologique. En effet, les réponses

Peggy Davis est professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) depuis 2004. Elle s'intéresse aux interactions de l'art avec l'histoire politique, coloniale et sociale ainsi qu'aux discours théoriques et esthétiques développés autour de 1800.

Après des études universitaires en France et au Canada, **Anne Lafont** est élue Maître de Conférences à l'Université Paris Est. Depuis l'automne 2007, elle est conseillère scientifique à l'INHA pour le programme histoire de l'histoire de l'art. Auteure d'un livre sur Girodet (Paris, 2005), elle consacre ses recherches à la représentation des Noirs aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Michael Pantazzi, professeur à la York University de Toronto de 1971-1973, fut conservateur de l'art européen et américain au Musée des beaux-arts du Canada entre 1979 et 2006. Il est l'auteur de plusieurs travaux sur l'art du XIX^e siècle.

Professeur titulaire de la Chaire de Recherche du Canada à l'Université de Montréal, **Todd Porterfield** est spécialiste de l'art européen autour de 1800. Il a été professeur invité à l'EHESS, au Yale Center for British Art et dans de nombreuses institutions internationales.

Richard Taws est professeur au département d'histoire de l'art et d'études en communication de la McGill University, où il enseigne l'art des XVIII^e et XIX^e siècles. Il explore dans ses travaux le rôle des estampes éphémères dans la période de la Révolution française.

1. Vue de la collection Ben Weider, Montréal, salle Napoléon, Musée des beaux-arts de Montréal.

des chercheurs, s'il fallait les regrouper, seraient plus opportunément rapprochées les unes des autres selon deux pôles principaux : autour de la construction et des mythologies fondant l'orientalisme avec Michael Pantazzi et Todd Porterfield; autour de l'efficacité de la notion de culture de masse avec Peggy Davis et Richard Taws [Anne Lafont].

Anne Lafont. *Les collections canadiennes, tant dans le domaine des beaux-arts que dans ceux de l'estampe et du livre, sont-elles riches au point d'avoir suscité cet intérêt remarquable que les historiens de l'art canadiens portent à la culture visuelle de la Révolution française et de l'Em-*

pire? Sous cet angle, quelle place donner à l'histoire de la collection Desjardins arrivée au Québec à la suite des événements révolutionnaires français?

Todd Porterfield. Les collections canadiennes alimentent un intérêt remarquable pour la Révolution française et l'Empire et cet intérêt lui-même produit en retour une évolution des collections. Je pense à deux ensembles d'ambition encyclopédique. Le Musée des beaux-arts de Montréal va bientôt inaugurer la première salle permanente en Amérique du Nord dédiée à l'Empire et a procédé récemment à une quantité impressionnante d'acquisitions, dont la donation Ben Weider d'objets napoléoniens¹, et d'œuvres néoclassiques, en peinture aussi bien qu'en sculpture (fig. 1). Au Centre canadien d'architecture, la bibliothèque et les archives du quatrième art assurent pour toutes les périodes de l'architecture un va-et-vient constant des chercheurs et des idées. En même temps, une plus grande spécificité dérive de certaines collections spécialisées, comme celle de l'estampe napoléonienne à la bibliothèque des livres rares de l'Université McGill. Les chercheurs ont puisé dans ces fonds documentaires des prises de position artistiques et politiques représentant des alternatives anglaises et françaises qui font écho au Canada anglais et français, mais ouvrent aussi plus largement vers des points de vue globaux sur ces événements qui ont marqué l'histoire.

Peggy Davis. On a longtemps eu tendance à déprécier la valeur des collections canadiennes par rapport à celles de l'Europe et des États-Unis, sans doute parce qu'elles semblaient dépourvues de grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Depuis quelques décennies, toutefois, l'histoire de l'art tend à délaisser le récit hagiographique des artistes canoniques et de leurs œuvres et se tourne vers tous les aspects de la culture visuelle et matérielle. Rien que dans le domaine de la culture de l'imprimé, les bibliothèques universitaires possèdent de surprenantes collections de livres rares, de livres illustrés et d'estampes, qui n'attendent que les chercheurs pour les sortir de l'ombre et, par un travail de documentation, d'interprétation et d'analyse, en dégager de nouveaux corpus d'étude.

La méconnaissance des collections peut être parfois assez grande, comme le révèle le cas des bibliothèques des collèges jésuites au Québec, des institutions quasi désertes recelant des collections de livres anciens d'une grande richesse, mais qui n'avaient pas encore été inventoriées. Une meilleure connaissance des ressources locales évite de se tourner systématiquement vers les collections européennes et peut éventuellement contribuer à préserver ce patrimoine national des intérêts privés étrangers.

Avec des chercheurs issus de diverses disciplines académiques autres que l'histoire de l'art, les institutions muséales jouent également un rôle dans le développement de l'intérêt pour la culture visuelle d'une époque. Il sera possible d'en faire à nouveau l'expérience au Musée des beaux-arts de Montréal, qui, comme vient de le rappeler

Todd Porterfield, s'apprête à inaugurer ces jours-ci une salle de sa collection permanente consacrée à la culture visuelle sous l'Empire à partir de la donation du collectionneur Ben Weider. Quant à la collection Desjardins, elle ne s'inscrit pas dans le champ des études révolutionnaires, mais elle est bel et bien un effet de la Révolution (fig. 2). Constituée pour l'essentiel de tableaux religieux européens des XVII^e et XVIII^e siècles arrivés à Québec après la chute de l'Empire, ce fonds semble avoir suscité moins d'intérêt en histoire de l'art européen qu'en histoire de l'art et du patrimoine québécois. Y aurait-il quelque intérêt du côté français pour l'étude de ces tableaux?

Michael Pantazzi. L'exposition organisée en 1989 par James Leith et Andrea Joyce pour l'Art Gallery of Ontario à l'occasion du Bicentenaire, intitulée *Face à face: French and English caricatures*, a été conçue à partir des œuvres du musée². Si je ne me trompe pas, environ deux tiers des œuvres incluses dans l'exposition parallèle organisée au Québec par Claudette Hould provenaient de collections canadiennes³. En 1991, celle de Carol Solomon Kiefer à l'Université McGill de Montréal, *What was thus by chance begun... The Napoleon Collection of McGill University*, a été constituée à partir du fonds documentaire de l'Université (fig. 3)⁴. Et on a déjà rappelé qu'une autre collection napoléonienne montréalaise, donnée récemment au Musée des beaux-arts de Montréal, est exposée dans les salles du musée. Il semble que la réponse à la question posée soit « oui ».

Toutefois, le fond de la question touche à l'enseignement de l'histoire de l'art par rapport aux œuvres d'art – dans ce cas étrangères – accessibles aux étudiants. Plusieurs universités canadiennes abritent des musées. Celui anciennement attaché à l'Université de Toronto, le Musée royal de l'Ontario (à ne pas confondre avec le Musée des beaux-arts de l'Ontario, également à Toronto), conserve quelques millions d'objets: art ancien, art aborigène de plusieurs continents, arts décoratifs, la plus grande collection d'art chinois hors de Chine, etc. Sans compter les musées municipaux, provinciaux, nationaux. À ce titre, le Musée des beaux-arts du Canada – entre autres – a pu organiser environ cinquante expositions sur l'art français du XVII^e au XX^e siècle à partir d'éléments exclusivement issus de ses collections, soit près d'un dixième des six cent soixante-neuf expositions fondées sur les œuvres du musée. La plupart de ces manifestations ont voyagé dans d'autres musées canadiens.

Les cent quatre-vingt tableaux de la collection Desjardins constituent un phénomène important pour l'art au Québec dans les années 1830, notamment parce que des copies en ont été diffusées dans les églises de la province. Mais, du point de vue de l'évolution de l'art religieux au Canada, ces tableaux sont arrivés trop tard: la génération des années 1850 avait déjà commencé à regarder ailleurs. Gérard Morisset a publié entre 1933 et 1936 une série de quatorze articles dédiés au fonds Desjardins⁵. Plus tard, en 1982, la personnalité de l'abbé Philippe Desjardins a été évoquée par Jacqueline Lefebvre à partir de documents dont elle avait hérités⁶. En 1999, Laurier Lacroix a examiné la collection d'un œil plus sûr et savant dans une monumentale thèse de doctorat qui devrait être publiée⁷. Ce fonds pose une double question d'expertise et de réception qui n'est pas des plus faciles à traiter.

Richard Taws. Récemment arrivé d'Angleterre pour enseigner au Canada, je ne suis pas très bien placé pour évaluer l'impact à long terme de collections telles que celle de Desjardins sur l'histoire de l'intérêt au Canada

2. Page internet sur la collection Desjardins, Musée de la civilisation de Québec (www.mcq.org/objets/fichier_collections/p072.htm).

3. Page internet sur la collection napoléonienne de la bibliothèque de l'Université McGill à Montréal, Québec (<http://digital.library.mcgill.ca/napoleon/francais/index.htm>).

4. William Mc Allister Johnson, *French lithography*, Ontario, 1977, p. 12.

5. Claudette Hould, *La Revolution par le dessin*, Paris, 2008.

pour l'art de la Révolution et de l'Empire. Cependant, je suis réservé quant à l'affirmation que cet intérêt puisse être attribué directement au contenu des collections canadiennes, bien qu'il ait assurément contribué à le nourrir. En revanche, comme Peggy Davis l'a précisé, la richesse des collections canadiennes est encore méconnue et la présentation au Canada, ces dernières années, de plusieurs expositions importantes, comme *Girodet, rebelle romantique* en 2006 au Musée des beaux-arts de Montréal, qui venait du Musée du Louvre⁸, a aidé à diffuser les recherches sur l'art français des XVIII^e et XIX^e siècles au Canada.

Anne Lafont. *Ne considérez-vous pas que l'art de la Révolution française et de l'Empire se prête remarquablement aux méthodes expérimentales issues, par exemple, des théories des médias et des cultural studies, plutôt pratiquées en Amérique du Nord? En ce sens, pensez-vous que la distance géographique (par rapport aux sources et par rapport aux œuvres) participe de ces partis pris dans les recherches?*

Michael Pantazzi. Ni plus ni moins que n'importe quel autre sujet accessible par l'image ou le document, que ce soit la réception des gravures de Dürer ou les vidéos de Bill Viola. La pratique est assez ancienne: sans remonter à Salomon Reinach, il suffit de penser à l'essor des études byzantines et iconographiques dans les pays de l'Europe de l'Est après la Seconde Guerre mondiale – le contexte du merveilleux *Barockthemen...* d'Andor Pigler⁹, composé à l'aide de plusieurs bonnes bibliothèques d'avant-guerre, ou celui de l'incontournable guide thématique pour l'œuvre de Daumier de Louis Provost, rédigé pendant l'Occupation et publié par une Américaine, Elizabeth Childs¹⁰. Pour revenir au Canada, la rédaction par Clarence Webster d'un ouvrage en trois volumes consacré à l'histoire du Canada vu par des graveurs étrangers¹¹ a été également entamée pendant la guerre, au fin fond de l'Acadie, au Nouveau-Brunswick. La distance géographique joue un rôle mineur: selon les sujets, nombre d'universités canadiennes conseillent à leurs étudiants de continuer leurs études à l'étranger (États-Unis et Angleterre pour les anglophones). Cela implique parfois un avantage financier: des bourses au Courtauld ou à Harvard, Columbia et ailleurs. Les jeunes étudiants de mon ancien département des arts européens au Musée des beaux-arts du Canada étaient tous passés par l'étranger. J'ajoute que plusieurs étudiants canadiens préparent des thèses sur l'art canadien aux États-Unis.

Todd Porterfield. J'aimerais résister à l'alibi de la distance géographique favorisant les méthodes expérimentales car cette prémisse soulève une logique métropolitaine sur le modèle centre-périphérie risquant de confiner à l'exotisme les chercheurs au Canada, vus comme bons ou mauvais, libérés ou menottés, en raison de leur distance par rapport à la lumière ou la décadence du Vieux Continent.

Il n'est pas sûr non plus qu'en Amérique du Nord l'art de la Révolution et de l'Empire soit plus assujéti aux *cultural studies* et aux théories des médias que d'autres périodes. Il y a d'ailleurs un bon nombre de chercheurs nord-américains hostiles aux *cultural studies*, tandis que d'autres, comme Claudette Hould et William McAllister Johnson, exercent admirablement des approches traditionnelles (fig. 4-5). Ils sont imbattables pour la documentation historique et la connaissance de l'objet artistique. On pourrait dire qu'ils sont d'une génération plus ancienne, mais ils publient encore beaucoup de recherches éloignées, méthodologiquement parlant, des *cultural studies*. Il ne s'agit donc pas d'une question de distance géographique. Aussi préférerais-je ne pas trop charger les méthodologies d'étiquettes nationales, mais soulever d'autres questions que celle de la géographie pour explorer les tendances de la recherche. Deux viennent à l'esprit.

D'abord, quelle importance doit-on accorder à la périodisation des spécialisations? Quelle influence a-t-elle sur la recherche en France, où la Révolution et l'Empire appartiennent à la fin de l'histoire moderne (jusqu'à 1815), face à une construction narrative en Amérique du Nord dont la modernité commence souvent avec la Révolution? Est-on plus susceptible, en Amérique du Nord, de relever les conséquences actuelles de la période autour de 1800 à cause de cette proximité imaginaire?

La seconde question est liée au financement de la recherche en histoire de l'art, qui, en France aussi bien qu'au Canada, relève de l'État. Y a-t-il plus d'enjeux de prestige national en France, en ce qui concerne sa propre histoire, qu'au Canada? Est-il possible que la proximité du financement qui vient du pays objet de l'étude ait plus d'influence sur les méthodes que la distance géographique des sources et des œuvres?

Richard Taws. C'est une question très intéressante. Bien qu'il y ait des différences méthodologiques incontestables entre les approches française et nord-américaine, je ne suis pas convaincu du fait que la distance géographique soit la distinction principale ici. Beaucoup d'historiens de l'art canadiens de la période révolutionnaire, tels que James Leith ou Claudette Hould, se sont spécialisés dans les images imprimées, ce qui pourrait être interprété comme la preuve d'une certaine attention concrète aux images « mobiles », disponibles pour l'étude dans des endroits multiples, mais leur travail a certainement été en grande partie empirique. Pour ma part, j'ai reçu une formation intellectuelle en histoire de l'art dans une université britannique où les études étaient fortement structurées par les avancées des années 1960, 1970 et 1980 – en particulier l'histoire sociale de l'art, les études de genre, le postcolonialisme et les *cultural studies*. L'art de la Révolution a fourni un cas d'étude idéal pour développer notre pensée dans le contexte de ces débats, souvent influencés par la politique contemporaine. À McGill (université anglophone), j'enseigne au département d'histoire de l'art et des études en communication, un cas unique issu de la fusion de ces deux départements en 2000. Bien que nous organisions des programmes séparés pour l'histoire de l'art et la communication, la possibilité d'un dialogue interdisciplinaire n'est jamais loin. Pour moi, c'est une situation idéale, qui nourrit mon intérêt pour les relations « intermédiaires » entre différents genres d'images de la période révolutionnaire, au moment où les rapports entre les médias sont devenus de plus en plus instables, et il n'y a aucune raison pour que les approches plus « interprétatives » ne puissent coexister avec les recherches en archives.

Peggy Davis. La richesse de la culture visuelle et matérielle produite sous la Révolution et l'Empire, et en particulier la fécondité de la culture de l'imprimé et des pratiques entre différents médias, sont en effet remarquables. L'étude de ces corpus foisonnants est propice aux *cultural studies* et *media studies* et sollicite une variété d'approches critiques en histoire de l'art. S'il est vrai que la distance géographique face aux œuvres ne favorise pas le développement d'un *connoisseurship* axé sur l'objet, il n'en reste pas moins que les approches théoriques sont depuis longtemps en faveur en histoire de l'art, et pas uniquement dans le monde anglo-saxon.

Anne Lafont. *Pensez-vous que le dynamisme des études canadiennes concernant l'art européen des XVIII^e et XIX^e siècles s'explique, en partie, par le fait que la colonisation du Canada est exponentielle à cette même époque? Autrement dit, l'intérêt pour l'art français de la Révolution et de l'Empire prend-il un sens accru dans la mesure où la période étudiée entre en résonance avec un moment historique fort du pays de résidence des chercheurs?*

Peggy Davis. Je me réjouis de cette perception française que vous renvoyez de notre champ d'étude et de l'intérêt que vous portez à nos travaux puisque dans ma réalité quotidienne et locale, les « savoirs anciens » en histoire de l'art ne suscitent qu'une timide

masse critique. J'ignore si l'on peut vraiment parler d'un « intérêt remarquable » des historiens de l'art au Canada pour la Révolution française, mais il existe certainement un « dynamisme » dans les études canadiennes sur l'art et la culture de l'Europe autour de 1800. En effet, à l'heure de l'interdisciplinarité, le regain d'études sur le XVIII^e siècle est tout à fait perceptible.

Je n'ai pas l'impression, toutefois, que cet intérêt pour la période autour de 1800 soit lié à des considérations nationales, sauf dans le cas des études inspirées des théories postcoloniales. En ce qui me concerne, mon intérêt pour la culture visuelle générée par les rencontres coloniales entre Européens, Américains et Amérindiens constitue évidemment une manière d'ancrer l'étude de l'art européen dans un dialogue avec les études sur l'Amérique du Nord.

Michael Pantazzi. Ce dynamisme ne me paraît pas particulièrement évident, d'autant que, pour une partie de l'époque en question, le Canada était en guerre avec la France: le monument érigé en 1809 à Montréal en l'honneur du vainqueur de Trafalgar en demeure le symbole.

Si l'on considère les soixante-quinze thèses en cours ou achevées au Canada pour la période 2004-2007, sept seulement ont comme objet, du moins en partie, l'art français, et aucune ne porte sur la période autour de 1800 : art médiéval (Toronto); peinture de genre au XVIII^e siècle (Toronto); période 1880-1914 (Montréal); le livre illustré au Québec en relation avec les milieux artistiques français, 1880-1940 (Montréal); et trois pour le XX^e siècle (deux à Toronto, une à Montréal – sur la réception de Brancusi). La Révolution et l'Empire, peut-être plus marqués à un autre niveau, sont absents. En revanche, douze thèses portent sur la Renaissance et le baroque italien (Toronto et Queen's University), dont deux sur Bernin. Pour le reste, en dehors de l'art canadien, on trouve l'art ancien, oriental, anglais, allemand, néerlandais, contemporain, etc. Devrait-on déceler un essor berninien? Une exposition sur Bernin portraitiste ouvrira en novembre à Ottawa (une collaboration avec le musée Getty). Je ne vois pas de candidat pour tirer au clair la question du buste de Louis XIV de Bernin, installé en 1686 là où il gênait le plus: au milieu de la place Royale à Québec. Il a été vite enlevé.

Todd Porterfield. Oui, absolument. Parmi les différents points d'origine postulés au Canada, l'origine autochtone sous-tend des recherches dynamiques sur les arts premiers, tandis que l'histoire de la cour et des missionnaires de la Nouvelle-France nourrit un courant important de recherches sur le XVII^e siècle (voir l'excellente exposition sur Richelieu au Musée des beaux-arts de Montréal en 2002¹²). En même temps, les études postcoloniales nous ont montré récemment qu'au Canada français, une place sacrée est accordée à *la Conquête*, une expression qui ne signifie pas la conquête territoriale par les Blancs européens, mais l'importance transcendante donnée à la victoire militaire des troupes britanniques sur les colons d'origine française en 1759 (fig. 6). L'impact de ce moment historique est continuellement renouvelé par l'incontournable *Mort du général Wolfe* de l'Anglo-Américain Benjamin West (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada): ce tableau est un emblème et une incitation à la recherche sur la période néoclassique, de même qu'il incite à approfondir les travaux sur l'épopée de l'impérialisme (fig. 7).

Richard Taws. En ce qui me concerne, ce n'est pas vraiment le cas, bien que d'autres chercheurs puissent réagir différemment. Cependant, les études sur l'histoire française et canadienne qui examinent les processus de la rencontre coloniale et leurs représentations sont des composantes fondamentales de l'enseignement universitaire au Canada. Dans ce pays, l'enseignement et la recherche encouragent inévitablement à s'intéresser aux histoires de colonisation avec un engagement qui n'est peut-être pas si puissant ailleurs, mais aussi à penser aux résonances plus larges des événements qui ont eu lieu en Europe au début du XIX^e siècle, dans un contexte global.

Anne Lafont. Dans le contexte nord-américain, existe-t-il une spécificité de la recherche canadienne fondée sur les relations privilégiées du Québec et de la France?

Richard Taws. Le fait que cet échange ait lieu suggère qu'il y a une tradition forte de chercheurs travaillant au Canada, et au Québec en particulier, sur la période autour de 1800. Le rapport culturel et linguistique entre le Québec et la France a certainement encouragé ce phénomène, et la culture bilingue du Québec conduit à un environnement unique et éminemment profitable pour des chercheurs travaillant sur cette période. À cet égard, les historiens du Québec bénéficient d'un ensemble de liens avec la France qui sont plus « naturalisés » que ceux existant ailleurs en Amérique du Nord, même dans une université anglophone telle que McGill. Cependant, je suis un peu réservé face aux affirmations sur une spécificité des recherches canadiennes, au moins en termes méthodologiques. Il existe une grande diversité d'approches dans les études sur l'art français au sein des institutions québécoises et dans l'ensemble du pays, et je pense que la cohabitation de ces différentes approches est l'une des forces de l'histoire d'art au Canada.

Peggy Davis. La langue contribue certainement à la proximité entre le Québec et la France, de même qu'une certaine tradition d'émulation, puisque les chercheurs québécois ont pendant longtemps privilégié une formation doctorale obtenue en France. Cela s'explique évidemment par le fait que cette formation n'était pas encore offerte au Québec et peut-être aussi par un certain ascendant exercé par la France sur le développement de la vie académique au Québec. J'ai l'impression toutefois que l'actuelle génération de chercheurs présente de grandes affinités avec le monde anglo-saxon – nord-américain ou britannique – notamment dans le choix de méthodes et d'approches moins traditionnelles que celles qui sont pratiquées en France. Cela n'empêche absolument pas tous ces chercheurs de privilégier la culture française comme domaine d'études. En fait, le nombre de chercheurs travaillant au Canada et aux États-Unis dans les départements de *French studies* qui s'intéressent aussi à la culture visuelle révèle une certaine francophilie.

Michael Pantazzi. Il existe certes une relation privilégiée par une langue commune: il serait difficile d'étudier ou d'écrire une thèse en français dans le Canada anglophone ou aux États-Unis – autre destination privilégiée, pour d'autres raisons. Le passé compte aussi pour beaucoup, mais il faut remarquer avec Esther Trépanier que les « solitudes » régionales canadiennes – autant historiques que culturelles – trouvent leur expression dans l'étude de l'histoire de l'art¹³.

Sans mettre en cause les mythologies reçues, il faut signaler que, grâce à la diffusion d'œuvres reproduites par la gravure, les influences artistiques étaient au Québec assez cosmopolites. Il suffit de regarder la collection de tableaux de l'Hôtel-Dieu à Québec: à côté d'images pieuses de source française, on trouve une *Pietà* d'après Pedro de Campana, qui a fait fortune aussi au Japon, un *Saint-Antoine* d'après Ciro Ferri (beaucoup

6. Christian Wilhelm Ketterlinus d'après John Trumbull, *The death of General Montgomery/La mort du général Montgomery*, gravure, 1808.

7. Benjamin West, *La mort du général Wolfe*, 1770, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

8. Yvette Dionne, *Madone à la chaise*, d'après une reproduction de la *Madone à la chaise* de Raphaël (Florence, Palais Pitti), Québec, Hôtel Dieu.

copié, celui-là), une *Assomption de la Vierge* d'après Maratta, douze apôtres d'après Rubens (d'après «Raphael» dans le catalogue), une copie par Plamondon d'après une copie de Dulongpré d'après la *Descente de croix* de Rubens, une *Mise au tombeau* d'après Barocci, les inévitables Madones d'après Raphaël (fig. 8), Sassoferrato et Carlo Dolci, etc. C'est un peu la fortune de l'art catholique. Pour les Vierges modernes, on compte les obligatoires copies d'après Niccolo Barbino et Roberto Feruzzi. Autre note moderne, française et unique dans son genre : une copie du célèbre *Jour de visite à l'hôpital* de Jean Geoffroy.

Todd Porterfield. Les relations entre le Québec et la France sont effectivement privilégiées. Nos gouvernements, nos universités et nos musées s'investissent dans un échange d'idées, de professeurs, d'étudiants et d'expositions, mais la spécificité québécoise ne vient pas strictement d'un échange bilatéral. Elle se trouve dans une triangulation entre les tendances québécoises, françaises et nord-américaines anglophones. C'est à l'évidence le pluralisme du lien qui promet et qui produit ce schéma riche de toutes sortes d'ouvertures et d'échanges fructueux.

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

1. Sur l'exposition de la collection Ben Weider, voir le site www.mbam.qc.ca/fr/expositions/exposition_134.html.

2. *Face à face: French and English caricatures*, James Leith, Andrea Joyce éd., (cat. expo., Québec, Musée du Québec/Toronto, Art Gallery of Ontario/Manitoba, Winnipeg Art Gallery, 1989), Toronto, 1989.

3. *L'image de la révolution française*, Claudette Hould éd., (cat. expo., Québec, Musée du Québec/Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/Toronto, Art Gallery of Ontario/Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1989), Québec, 1989. On devrait ajouter à la liste des hommages au Bicentenaire l'exposition organisée par les Archives nationales du Canada : *Montréal, le Québec et la Révolution française, 1789-1805*, (cat. expo., Montréal, Maison de la Culture Frontenac, 1989), Ottawa, 1989.

4. *What Was Thus by Chance Begun: The Napoleon collection of McGill University*, Carol Solomon Kiefer éd., (cat. expo., Montréal, McLennan Library, McGill University, 1991), Montréal, 1991.

5. Gérard Morisset, «La collection Desjardins», dans *Le Canada français*, septembre 1933, p. 61-67; mai 1934, p. 807-813; octobre 1934, p. 115-126; novembre 1934, p. 206-214; décembre 1934, p. 316-328; janvier 1935, p. 427-440; février 1935, p. 552-561; mars 1935, p. 620-625; avril 1935, p. 734-746; mai 1935, p. 855-868; septembre 1935, p. 37-48; novembre 1935, p. 226-234; janvier 1936, p. 448-456; octobre 1936, p. 107-118.

6. Jacqueline Lefebvre, *L'abbé Philippe Desjardins, 1753-1833: un grand ami du Canada*, Québec, 1982.

7. Laurier Lacroix, «Les envois de tableaux européens de Philippe-Jean-Louis Desjardins à Québec, en 1817 et 1820. Établissement du contenu», dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 1999, XX/1-2, p. 27-41; Laurier Lacroix, *Le fonds de tableaux Desjardins: nature et influence*, thèse de doctorat, Université Laval, 1999 (microforme, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1999).

8. *Girodet, 1767-1824*, Sylvain Bellenger éd., (cat. expo, Paris, Musée du Louvre/Chicago, The Art Institute/New York, The Metropolitan Museum of Art/Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005-2007), Paris, 2005.

9. Andor Pigler, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 vol., Budapest, 1974.

10. Louis Provost, *Honoré Daumier: a thematic guide to the œuvre*, Elizabeth C. Childs éd., New York, 1989.

11. John-Clarence Webster, *Catalogue of the John Clarence Webster Canadiana Collection (Pictorial Section)*, New Brunswick Museum, Saint John, 1939-1949.

12. *Richelieu, l'art et le pouvoir*, (cat. expo., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2002), Montréal, 2002. À propos de cette exposition, voir le site du musée à la page www.mbam.qc.ca/fr/expositions/exposition_29.html.

13. Voir Esther Trépanier, «Les solitudes canadiennes. Réflexions à partir de quelques publications récentes», dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, 1995, XV/1-2, p. 77-87, et «Les solitudes canadiennes... suite», dans *Bulletin AEC*, 1996, 18/2-3, p. 3-4.