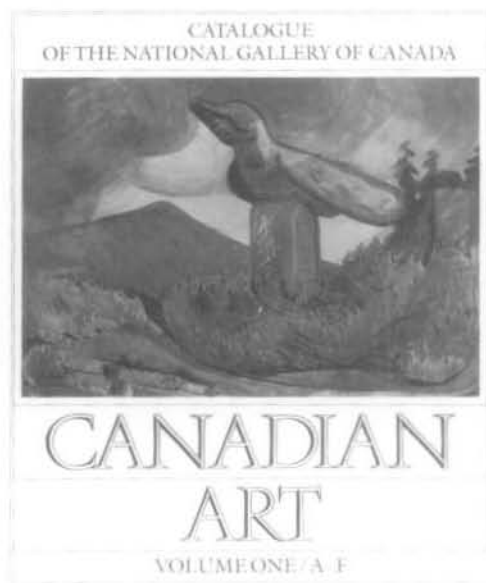


Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada,
 Art canadien Volume premier / A-F /
 Catalogue of the National Gallery of Canada,
 Canadian Art, Volume One / A-F
 Charles C. HILL, Pierre LANDRY (éds)
 Musée des beaux-arts du Canada /
 Musées nationaux du Canada
 National Gallery of Canada /
 National Museums of Canada, 1988
 415 pp., \$74.95



La publication, après onze années de préparation et de recherche¹, du premier volume du catalogue de la collection canadienne du Musée des beaux-arts du Canada est un événement dans l'histoire de l'art de notre pays² car, en plus de toutes les nouvelles informations qu'elle recèle, cette édition pourrait avoir un effet d'entraînement. Aucune autre institution majeure ne semble engagée dans la préparation d'un tel ouvrage pourtant essentiel au mandat qu'ont les musées de diffuser leur collection. Bien qu'il ne s'agisse que du quart de la collection³, cette parution mérite d'être signalée car, à ce rythme, peut-être ne verrons-nous le cinquième et dernier volume (supplément) que

dans un avenir trop lointain. Cet ouvrage, dans lequel sont cataloguées les œuvres acquises jusqu'en 1980⁴, résulte de l'effort concerté des conservateurs, de leurs assistants et de chercheurs qui ont compilé et vérifié toutes les informations publiées. Il s'agit d'une somme de travail et de patience inestimables, compte tenu du fait que les dossiers des œuvres ne sont jamais tenus systématiquement à jour. Les conservateurs et archivistes de collections étant occupés à d'autres projets, ce travail de base sur la collection est généralement relégué au second plan.

En plus d'être un outil de consultation et de recherche inégalé, le catalogue d'une collection fournit les données de base avec lesquelles s'écrit l'histoire de l'art. La permanence que gagne l'objet d'art, une fois entré dans une collection publique, la diffusion et la visibilité que lui confère le catalogue sont irremplaçables dans la constitution du discours en histoire de l'art. Le catalogue atteste des choix des contemporains⁵ et désigne les œuvres anciennes qui sont recherchées à une période donnée⁶. Le catalogue permet de révéler l'âme de l'institution et sa raison d'être⁷.

L'organisation et le contenu du catalogue proposent une réponse à la question de la définition de l'art canadien. Le Musée des beaux-arts du Canada qui, conformément à son mandat, en possède la collection la plus importante fournit la solution la plus large possible. Même si la définition d'une question aussi énigmatique n'est pas donnée formellement, il est possible de conclure, à partir de ce premier volume et à défaut de cerner ses caractéristiques, que l'art canadien est l'œuvre d'artistes étrangers qui ne séjournent au pays ou n'y travaillent que pour de courtes périodes de temps, ou encore qu'il est l'œuvre d'artistes d'origine canadienne dont la carrière se déroule principalement à l'extérieur du pays⁸. L'art canadien intègre donc les artistes étrangers qui normalement ne seraient pas collectionnés si on tenait compte

des critères en vigueur dans l'évaluation de leur art national (par exemple, les topographes britanniques ne sont pas considérés comme de l'école anglaise) mais qui le sont compte tenu de leur passage au Canada et les artistes canadiens habitant à l'étranger et qui n'ont pu se voir intégrés dans l'école définissant le pays où ils ont immigré.

Cette définition d'un art national la plus englobante possible, à défaut de tenir compte de critères esthétiques ou des nationalités, réunit le travail d'artistes nés sur son sol mais qui l'ont fui et celui d'artistes de passage, même s'ils sont d'une autre nationalité. L'aspect multi-culturel de notre nation y est donc inscrit. Cette façon généreuse et ethnocentrique à la fois de rapatrier tous les talents est sûrement aussi un signe d'insécurité et de manque d'identité, le Canada réclamant comme siens les laissés-pour-compte des autres écoles nationales.

Le catalogue est précédé d'un historique, signé par Charles C. Hill, de la constitution de la collection de 1880 à 1980. Ses temps forts, ses principaux acteurs et certaines politiques y sont évoqués. À partir de ce premier volume, un trait particulier se détache de la collection qui permet de comprendre comment l'art canadien a été perçu au cours des années. À première vue je dirais qu'il est plus facile d'être considéré comme un artiste canadien (ou du moins de figurer dans la collection nationale) si on utilise le papier comme médium⁹ et si on habite la région d'Ottawa. Si les responsables de la collection ont eu à différentes reprises, avec plus ou moins de ferveur, le désir de représenter l'ensemble de la production du pays sur une base qualitative, force est de constater à la lecture de ce volume que les comités de sélection se sont souvent rabattus, dans leur recherche d'exhaustivité, sur une oeuvre sur papier. De la même façon, la proximité des artistes de la région d'Ottawa semble leur avoir donné dans le passé un accès privilégié au musée national¹⁰. D'autres pressions, dues à des politiques

internes, ont même permis de faire entrer des oeuvres ayant un rapport direct avec le personnel du musée¹¹.

Si l'intérêt pour les oeuvres sur papier a permis au Musée de constituer des ensembles tout en cherchant à se procurer les dessins préparatoires aux oeuvres qu'il possède¹², par contre, il ne semble pas avoir pratiqué une politique d'acquisition de séries ou d'oeuvres particulièrement importantes d'artistes canadiens comme on l'a fait, par exemple, pour l'artiste américain Donald Judd. Comme on le voit, l'exercice de réalisation du catalogue permet à l'institution d'examiner ses pratiques d'acquisition, d'évaluer sa collection, et éventuellement, de développer une politique de désaisissement plus rigoureuse. Il existe, par exemple, quelques portraits de personnalités dont l'intérêt est plus historique qu'esthétique. Une politique d'échanges ou de prêts à long terme avec d'autres institutions, comme les Archives nationales du Canada, pourrait permettre aux deux institutions de mieux remplir leur mission.

Le catalogue se présente sous une forme qui tient à la fois de la liste d'inventaires et de la mini-notice¹³. Chaque artiste est présenté par ordre alphabétique (les oeuvres anonymes seront présentées dans le volume 4) et identifié selon le médium ou le genre principal auquel il ou elle est associé(e)¹⁴, et par des éléments biographiques succincts mais rigoureusement vérifiés (dates, études, enseignement, affiliations, principales commandes, voyages, lieux de résidence). Tous les médias sont confondus, l'architecture (représentée par la photographie¹⁵ et le dessin), la peinture, la sculpture, les dessins, les gravures et estampes, l'orfèvrerie, les textiles et la vidéo. Le Musée des beaux-arts n'a pas acquis de photographies historiques au cours de cette période. Les oeuvres sont fort heureusement regroupées dans l'ordre chronologique de leur production, et non dans celui des acquisitions. Pour chacune on fournit le

numéro de catalogue, le titre français en itali-ques¹⁶, l'année, le titre anglais, le médium, les dimensions, les inscriptions¹⁷, le mode et la source d'acquisition ainsi que l'année d'entrée dans les collections. Toutes les oeuvres sont illustrées en noir et blanc.

L'absence d'une bibliographie et de la liste des expositions des oeuvres cataloguées s'explique sans doute par la quantité de données à traiter, mais elle constitue un handicap sérieux pour la recherche qui est un des buts premiers d'un tel exercice. On en vient à souhaiter que l'effort mis sur la vérification des données d'ordre biographique ait été dévié vers ces informations. De plus, puisque l'historique de la pièce n'est pas inclus, l'absence des données de base qui seraient fournies par la bibliographie et les expositions semble une lacune encore plus grande. Ces omissions interfèrent à différents niveaux de lecture du catalogue, par exemple, quand, à partir de nouvelles recherches, le titre ou l'année ont été changés par rapport aux publications antérieures, les sources de ces renseignements ne sont pas fournies. S'il semblait impossible de compiler une bibliographie exhaustive, il aurait été avantageux de donner les sources les plus importantes ou qui font autorité et qui peuvent servir de déclencheur pour retrouver l'information, comme on le fait d'ailleurs pour certaines exceptions comme LeMoine FitzGerald, E.A. Forbes ou Franklin Carmichael.

La notice technique est parfois complétée par un certain nombre de données toutes plus pertinentes les unes que les autres, portant sur les oeuvres en rapport (dessins, répliques, copies ou variantes)¹⁸ et l'identification des lieux dépeints dans les paysages¹⁹ ou de la personne représentée dans un portrait²⁰.

L'ouvrage se termine par un index numérique fournissant dans l'ordre les numéros d'acquisition avec les noms des artistes auxquels ils correspondent et les renvois à la page correspondante. Ce type d'index, utile pour les employés

du Musée, pourrait être augmenté de tables de concordance avec les numéros des catalogues antérieurs. Des index onomastiques des sujets permettant de repérer plus rapidement si un site ou un personnage est représenté dans une oeuvre de la collection seraient également les bienvenus.

Il est essentiel que le Musée des beaux-arts du Canada continue, à un rythme plus accéléré, la publication de son catalogue d'art canadien. Il est à souhaiter que les volumes qui suivront, même s'ils ne se conforment pas à la règle de l'uniformité, remédient à l'absence de la bibliographie et de la liste des expositions qui caractérise celui-ci. S'il est impensable de considérer, étant donné l'étendue de la collection, qu'une notice complète analyse chaque oeuvre, il est essentiel que la fiche technique continue d'être présentée avec autant de rigueur que possible. Le Musée des beaux-arts du Canada doit être félicité pour le leadership dont il fait preuve dans une entreprise d'une telle envergure qui est à la mesure de son mandat. Les conservateurs et les chercheurs qui y sont rattachés relèvent un défi de taille qui est d'établir le passeport de la culture artistique de notre pays.

LAURIER LACROIX

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Le mandat de publier le catalogue de la collection nationale fut d'abord confié, en 1977, au conservateur R.H. Hubbard par la directrice Hsio-Yen Shih. L'édition antérieure datait de 1960.

2 Debra PINCUS dans son compte rendu du premier volume du catalogue de la collection européenne écrit: "The Gallery has to get on with the next stage of this project, the publication of the first volume in the Canadian series. With a new group of younger Canadian scholars actively committed to deepening and broadening the level of discussion of the art of this country, the first full Canadian catalogue is eagerly awaited, its audience of scholars and graduate students ready for the unveiling. One hopes that with this substantial production standing as an indisputable display of credentials,

the next publication in the series will have the courage to move away from the faceless, official tone of the work under review here and to give to its material the force that comes from an individual sensibility engaging with the material — right or wrong.” *Racar*, vol. XV, n° 2, 1988, p. 157.

3 La collection canadienne comprend plus de 6,000 oeuvres, selon Brydon SMITH dans la préface du catalogue, p. IX.

4 La collection d’orfèvrerie Birks donnée au Musée des beaux-arts du Canada en 1979 sera cependant publiée séparément. La date ou l’ordre de parution n’apparaît cependant pas dans le plan de publication fourni à la p. XXX.

5 Par exemple, la comparaison des acquisitions des oeuvres de Charles de Belle, de Napoléon Bourassa ou de Paul-Émile Borduas révèle comment les politiques d’acquisition, le marché de l’art et l’évaluation critique et historique évoluent à des rythmes différents. Dans la même ligne de pensée, le catalogue fournit un élément de base qui identifie les lacunes importantes comme la représentation ancienne et mineure de nombreux artistes tels Pierre Ayot, Ron Bloore ou John Fox pour ne citer que quelques exemples.

6 Albert Dumouchel est un cas intéressant d’artiste collectionné de son vivant et dont on a complété la représentation en 1977. L’acquisition, au cours des années, des oeuvres d’un artiste comme Graham Coughtry permet de suivre le développement de sa carrière.

7 “This statement [the permanent catalogue collection] becomes a reference book defining the institution and its holding, not something that is purchased because of a merely topical interest.” W. McALLISTER JOHNSON, *Art History Its Use and Abuse*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 298.

8 Par exemple, Pierre Clerk, Elizabeth Forbes, Palmer Cox ou Cecil Buller qui sont canadiens d’origine, mais dont la production est réalisée hors du pays et qui, pour toutes sortes de raisons, ne sont pas réclamés par leur pays d’adoption. À l’opposé, l’américain Eric Fischl qui n’a vécu que 4 ans au Canada est catalogué ici dans l’école canadienne. Il est vrai que dans ce dernier cas, comme dans celui de Henry Almeida, les oeuvres répertoriées datent de son séjour au pays, tout comme celles de nombreux artistes itinérants ou topographes du début du XIXe siècle. Mais, de la même façon que l’on ne réclamera pas comme faisant partie de la littérature canadienne *L’amour fou* d’André Breton parce qu’il fut rédigé en Gaspésie, le Musée classerait-il en art canadien une oeuvre de Winslow Homer exécutée pendant son séjour au Québec?

9 À cet égard, il existe une disproportion dans le nombre d’oeuvres de la collection due à la présence de carnets de croquis. Dans le cas de J.M. Barnsley le carnet de croquis n° 1 (771) contenant 100 dessins et le carnet n° 2 (772) de 22 pièces sont comptés comme une seule oeuvre, alors que les feuilles démontées d’un autre carnet (16751) sont cataloguées individuellement et toutes reproduites.

10 Cette tendance commencée avec Franklin Brownell et Ernest Fosbery s’est poursuivie avec de nombreux artistes, dont Paul Alfred par exemple.

11 Que l’on pense aux oeuvres de Wim Blom, de Pierre de Ligny Boudreau ou encore de Betty Davison.

12 Parmi les exemples plus anciens notons les cas d’Arthur Crisp ou de Jean Dallaire. La pratique semble être devenue quelque peu systématique au cours des années 1970 avec des artistes comme Dennis Burton, Greg Curnoe ou Murray Favro. On peut se demander, si ce n’avait été de dons, si le Musée aurait ainsi cherché à surreprésenter des artistes comme Alex Colville et LeMoine FitzGerald.

13 Pour une réflexion sur la typologie des catalogues de collections permanentes voir Donald F.P. ANDRUS dans le compte rendu de la publication des catalogues de la Robert McLaughlin Gallery, de la collection de l’Université Guelph et du Robert Hull Fleming Museum, *Annales d’histoire de l’art canadien*, vol. VI, n° 1, 1982, pp. 128-133 et aussi la synthèse proposée par W. McALLISTER JOHNSON dans *Art History Its Use and Abuse*, op. cit., pp. 298-326.

14 C’est ainsi que certains sont identifiés par un type d’oeuvres (illustrateur, topographe) d’autres par un médium (aquarelliste,...). Ce genre de catégorisation donne cependant lieu à des ambiguïtés ou à des omissions. Brymner, Challener, Beatty par exemple, sont identifiés comme muralistes alors que Bourassa, Borduas ou Beau ne le sont pas. Autre exemple, André Fauteux est identifié comme sculpteur alors que l’oeuvre cataloguée est une estampe.

15 Les photographies de bâtiments sont attribuées à l’architecte sans qu’il soit fait mention du photographe qui en serait responsable.

16 Les titres sont d’abord fournis dans la langue du catalogue quel que soit le titre original de l’oeuvre. Parfois les titres sont donnés dans une autre langue (certains des titres de Frank Armington sont donnés en allemand seulement) et les titres de vidéos ne sont pas traduits. Certains titres ne sont pas traduits en français (ex. Michel Fortier, *American Wet Dream*) ou en anglais (ex. Pierre Ayot, *...et boule de gomme*). La plupart des traductions sont justes, même si parfois elles peuvent donner un sens restrictif: ainsi *Empire Piece* de Ian Carr-Harris, est traduit par *Objet d’empire*.

17 La distinction entre ce qui est une inscription et ce qui ne l’est pas est peu claire dans le cas de textes intégrés à l’image. Il semble qu’en plus de la longueur, la situation et la nature du texte aient été prises en considération. Les inscriptions des oeuvres-textes de Greg Curnoe comme *Vue de l’hôpital Victoria* ne sont évidemment pas reproduites, alors que le texte plus court intégré à l’oeuvre de Jim Brodie (17365) l’est. Le texte n’est pas ou est partiellement reproduit pour une oeuvre à caractère de critique politique comme celle de Burton (23272.1) ou de Boisvert et Péloquin (18280), mais il ne l’est pas dans le cas de mots à caractère descriptif (Colville, série 18130) et dont certains pourraient être jugés comme obscènes, comme pour les oeuvres de Burton encore (17925, 17926). Par contre, dans le cas d’une sculpture

d'Henri Angers (6738) le zèle est poussé jusqu'à reproduire une inscription manquante.

18 Cette rubrique est extrêmement utile et offre un compromis intéressant à l'absence d'une notice. On a même pris la peine d'intégrer les informations se rapportant à des oeuvres acquises après 1980 (ex. Blair Bruce, 174). Il y aurait lieu de corriger un manque d'uniformité. Par exemple, dans le cas d'Henri Angers, on présente 2 anges d'une série de 14 sans préciser où sont les autres, alors que dans le cas de Baillairgé on donne avec précision la localisation des autres oeuvres se rapportant à un groupe conservé à Ottawa. Alors qu'en général on identifie la source des oeuvres copiées (Baillairgé, 18707), dans certains cas cette précaution n'a pas été prise (Baillairgé, 18703).

19 Le catalogue suggère ici qu'il est rédigé pour un lecteur de l'est du Canada, peu familier avec la culture autochtone de son pays. Alors que les sites ou les termes associés à la culture amérindienne de la côte ouest ou du nord sont tous identifiés, aucune des localisations géographiques du centre ou de l'est du Canada ou de l'Europe ne le sont. Pourtant est-ce que Pont-Aven, St-Sulpice ou Barkmere sont familiers à tous les lecteurs?

20 Cette information, curieusement absente à certaines reprises (ex. Sylvia Daoust, Eugene Dahlstrom, Oscar de Lall), est également très pertinente et évite l'usage d'autres ouvrages de référence pour identifier les modèles. Il serait intéressant dans le cas d'artistes encore vivants que le Musée cherche à connaître qui furent les modèles des multiples Portraits, Têtes de femme ou de jeunes filles qui peuplent ses réserves.