

Frame and Framing in Canada: Functions and History

LAURIER LACROIX AND SACHA MARIE LEVAY

Often scarcely noticed or taken for granted, the frame nevertheless plays a complex role in the life of a painting and the perception of two-dimensional artworks. Frequently designed by the artist or commissioned by a gallerist or the work's first owner, the frame is there primarily to protect. There is a tendency to forget that it also possesses a visual and aesthetic dimension, and that it forms a transitional space between the work and its environment. The history of framing constitutes a chapter in the history of art, decorative arts, fashion and taste, and is also indirectly linked to economics, politics and religion – in short, to cultural and social life. Frames reflect the choices made by the artists, dealers, collectors and curators who create, modify, care for and sometimes replace them, and it is important to understand the reasons behind these choices. The frame's diverse functions include support, containment, demarcation and extension, and it can be studied from different viewpoints using a variety of approaches. The goal of this colloquium was to explore from a historical perspective the various interests that have influenced frames produced in Canada, particularly in Quebec and Ontario.

Scholarly interest in the evolution of art frames is not new in the West. In 2008 a wide-ranging conference on the history of the frame in the United States was held in New York. Entitled *The Transforming Power of the Frame: Makers, Marriages & Materials – Exploring American Frames and Frames in America*, this gathering highlighted the need to organize a similar event focusing on Canadian practice, which would be a first. Intended as an initial forum for exchange and dialogue on the subject, *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History* was held at the Montreal Museum of Fine Arts on 23 and 24 October 2014. The specific aim of the conference, which brought together a group of curators, art historians, conservators, researchers and practitioners, was to establish a broad picture of practices and knowledge in the field with a view to generating enlightened reflection and stimulating future research.¹ During the conference, participants from the academic, museum, conservation and market realms shared the results of their projects, research, observations and investigations through formal presentations and

Encadrement et recadrage au Canada : histoire et fonctions

LAURIER LACROIX ET SACHA MARIE LEVAY

Autant il peut sembler invisible ou comme allant de soi, autant le cadre joue plusieurs rôles dans la vie d'un tableau et la perception des œuvres d'art en deux dimensions. Souvent conçu par l'artiste ou commandé par le galeriste ou le premier propriétaire, le cadre a pour fonction principale de protéger l'œuvre. On oublie qu'il est aussi un complément visuel et esthétique et qu'il offre un espace de transition entre celle-ci et le milieu dans lequel elle se trouve. L'histoire de l'encadrement constitue un chapitre de l'histoire de l'art, des arts décoratifs, de la mode et du goût. De manière subtile, son histoire est également liée à l'économie, à la politique, à la religion, bref, à la vie culturelle et sociale. Elle témoigne des choix des artistes, des marchands, collectionneurs et des conservateurs qui les ont créé, modifié, valorisé et parfois remplacé pour des raisons de différentes natures qu'il importe de connaître. Le rôle du cadre, entre retenir et contenir, délimiter et prolonger, est complexe et son examen sollicite plusieurs approches et points de vue. Le rôle de ce colloque est d'examiner dans une perspective historique les intérêts que portent différents acteurs sur les encadrements produits au Canada et plus précisément au Québec et en Ontario.

Les pays occidentaux étudient depuis longtemps l'évolution des encadrements des œuvres. Par exemple, en 2008, se tenait à New York un colloque synthèse sur l'histoire du cadre aux États-Unis (*The Transforming Power of the Frame: Makers, Marriages & Materials – Exploring American Frames and Frames in America*). Cette conférence rendait encore plus évident l'importance et l'intérêt d'organiser un événement comparable sur la pratique canadienne, un sujet qui n'avait jamais été abordé. C'est dans le but de créer un premier lieu d'échanges et de dialogue que le Musée des beaux-arts de Montréal accueillait les 23 et 24 octobre 2014 le colloque *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History*. Un groupe de conservateurs, historiens de l'art, restaurateurs, chercheurs et praticiens se réunissait en vue de mettre en commun un état des usages et des connaissances sur ce sujet, avec l'intention d'initier une réflexion éclairée et d'inspirer les futurs chercheurs¹. Au cours de ce colloque les intervenants du milieu universitaire, muséal, de la restauration et du marché de l'art ont mis en commun le résultat de leurs travaux, recherches, observations et interrogations

group discussions.² The contributions of the seventeen participants explored a range of subjects and practices related to framing, from the seventeenth century to the present, using a number of different methodological approaches: aside from typological and stylistic analyses, there were presentations on fabrication and marketing, and talks on the domestic and institutional applications of the frame, its practical and symbolic functions, its ubiquity at the turn of the twentieth century and its disappearance from contemporary art practices.

There have been numerous studies published by specialists in Europe and the United States focusing on different aspects of the framing of two-dimensional artworks³ – paintings, but also prints and drawings⁴ – including the functional,⁵ descriptive,⁶ stylistic,⁷ historical⁸ and museological.⁹ Some publications have explored the iconography of frames and their political¹⁰ and economic¹¹ significance. There also are monographic studies that focus on frames during a particular period or in a particular country,¹² while others examine how specific artists have approached the frame – designing them, overseeing their fabrication¹³ and sometimes carving or painting them themselves.¹⁴ Theoreticians, too, have written on the subject, among them Jacques Derrida and Louis Marin.¹⁵

A significant part of the literature is devoted to the conservation of historical frames and their finishes (gilding, polychrome),¹⁶ and in recent years a number of studies have been published on the replicating of early frames and the important issue of the re-framing of historical collections that no longer possess their original frames.¹⁷ There have also been dozens of exhibitions on the subject focusing on particular collections or art movements, or on the art of specific countries or historical periods (as witness the bibliography published in the 1987 issue of the *Revue de l'art* and the many others accessible via the Internet). Most of these projects have been concerned with historical or modern art. In the realms of contemporary and current art, multidisciplinary practices and the widespread use of mixed media have led to the reappraisal and undermining of the frame's traditional functions. New practices are posing new challenges, both in their redefinition of the notion of the frame and in the particular conditions required for their conservation.

Consideration of the frame within a museum context raises further questions. In this new environment, where the surrounding architecture and the presence of other works must be taken into account, framing is subject to constraints arising from the need to present a collection as a more or less cohesive whole.¹⁸ Modern museography has tended to unify and simplify exhibitions by using only a single type of frame, thereby concentrating attention on the works. The frame has a direct impact on perception of the work, and ignoring this fact can alter the way in which the relationship

lors de présentations formelles et de discussions de groupe². La présence de dix-sept intervenants a permis d'aborder dans une structure synchrone un ensemble de sujets et de pratiques liés à l'encadrement allant du XVII^e siècle à la période actuelle, et ce par le biais de différentes approches : de la typologie à l'analyse stylistique, de la création à la mise en marché, de son usage dans un environnement domestique ou institutionnel, de ses fonctions pratiques et symboliques, de son omniprésence au tournant du XX^e siècle à son rejet dans les pratiques artistiques contemporaines.

Tant en Europe qu'aux États-Unis³, des spécialistes se sont penchés sur l'encadrement des œuvres d'art en deux dimensions (tableaux, mais aussi dessins et estampes⁴) pour l'examiner sous différents angles, soit pour ses données fonctionnelles⁵, descriptives⁶, stylistiques⁷, historiques⁸ ou muséologiques⁹. À l'occasion, la littérature a porté sur l'iconographie des encadrements et leur portée politique¹⁰ et économique¹¹. Des études monographiques ont analysé la pratique du cadre à l'intérieur d'une période et un pays donnés¹² ou, encore, ont examiné la façon dont un artiste en particulier a conçu ses encadrements en les dessinant et les faisant réaliser¹³, parfois en les sculptant ou les peignant lui-même¹⁴. Des théoriciens ont également abordé le concept de cadre, que l'on pense aux textes de Jacques Derrida ou Louis Marin¹⁵, par exemple.

La restauration des cadres anciens et de leur finition (dorure, polychromie) occupent également une partie importante de la littérature¹⁶ et plus récemment des études sont apparues sur les copies de cadres anciens et la question importante du recadrage, ou réencadrement, des collections historiques qui ne possèdent plus leurs encadrements anciens¹⁷. De plus, des dizaines d'expositions ont porté sur le sujet examinant des collections spécifiques, des mouvements artistiques, des productions nationales et des périodes historiques (voir la bibliographie dans *Revue de l'art* 1987 et celles, nombreuses, que l'on retrouve via une recherche sur internet). Ces aspects concernent principalement l'art historique et moderne. Cependant l'art contemporain et actuel a revu et remis en cause la fonctionnalité du cadre dans le contexte de pratiques multidisciplinaires et de l'emploi de médias mixtes dans la réalisation des œuvres. Ces nouvelles pratiques posent de nouveaux défis, tant par leur redéfinition du cadre que par les conditions particulières liées à la conservation de ces réalisations.

La présence du cadre dans les musées apporte d'autres éléments à considérer. Dans ce nouvel environnement, l'encadrement est soumis à d'autres contraintes liées à la présentation de la collection dans un ensemble plus ou moins unifié, en raison de l'architecture et de la présence des œuvres qui se voient¹⁸. La muséographie moderne a, par exemple, voulu unifier et simplifier l'exposition en ramenant les cadres à un seul modèle de façon à faire porter toute l'attention sur l'œuvre. Le cadre influence directement la perception de l'œuvre. L'ignorer entraîne des changements dans la manière dont l'artiste ou son premier contexte

between work and frame was conceived by the artist or the original context of reception. In his paper on nineteenth-century frames, conducted from a more ethnographic and sociological perspective, Laurier Lacroix suggests that simpler frames, such as those made by carpenters, were often employed extremely effectively.

To date, there have been few Canadian publications on the subject of frames and framing, and it has been twenty-five years since the appearance of any major studies. Brian Dedora,¹⁹ a gilder, framer and historian, was the first to publish a monograph on the career of the painter William Kurelek, who earned his living in part as a framer and who designed and made the frames for many of his own paintings. Around the same period the art historian Susan Gustavison²⁰ wrote an article on the painted frames of Clarence Gagnon, which were later also discussed by the researcher and curator Hélène Sicotte.²¹ The frame, as Rosalind Pepall points out in her study of borders in mural painting, is part of the work, often designed and sometimes even executed by the artist himself. Nevertheless, the role of the frame in Canadian art, and all that it implies, has not been the object of concentrated and systematic research. In fact, the study of this dimension of the artwork has lagged significantly behind in this country, and it was the aim of this conference to begin the process of catching up.

Among the other subjects explored, Claude Payer discusses the technical and stylistic richness of the seventeenth- and eighteenth-century frames produced during the colonial era. For his part, Patrice Loubier looks at today's art and the way the very concept of the frame has been challenged by modern and contemporary practices. Richard Gagnier also focuses on the modern era, exploring how the frame evolved with the advent of abstraction, which rejected the heavily carved frames of earlier periods. Concentrating on a particular collection, Anne McKay evokes the many tensions that exist between the uniformization of an ensemble and the autonomy of individual works, between adaptation to current tastes and respect of the original frame. Sacha Marie Levay and Greg Humeniuk both deal with the replacing of frames – re-framing – and the problem of how best to treat important historical works that have been divested of their original frames. When a work is re-framed, the individual or institution responsible is obviously faced with a number of choices: not to be taken lightly, it is an act that fundamentally modifies the frame's protective, decorative and integrative nature.

Although many Canadian professionals, technicians and artists regularly take decisions regarding the framing of two-dimensional artworks, the results of their practices, reflections and experiences had never before been pooled, nor had their accumulated knowledge been shared and discussed collectively.

de réception ont pensé l'œuvre avec l'apport d'un cadre. À ce sujet, les cadres les plus simples, tels ceux confectionnés par des menuisiers, devraient avoir droit à tous les égards comme le suggère Laurier Lacroix qui pointe vers une approche à caractère plus ethnographique et sociologique de l'histoire de l'encadrement.

Au Canada, très peu de textes ont été publiés sur ce sujet. Il faut remonter à plus de 25 ans pour retracer les dernières publications importantes sur cette question. Brian Dedora¹⁹, un doreur, encadreur et historien a, le premier, présenté la carrière du peintre William Kurelek qui a gagné une partie de sa vie comme encadreur et qui a conçu et produit plusieurs des encadrements de ses tableaux. Pour sa part, l'historienne de l'art Susan Gustavison²⁰ a traité des encadrements peints par Clarence Gagnon, sujet repris par la chercheuse et commissaire Hélène Sicotte²¹. Pourtant le cadre fait partie de l'œuvre, il est souvent pensé par l'artiste et parfois même réalisé par lui comme le démontre Rosalind Pepall par ses recherches sur les bordures que l'on retrouve dans la peinture murale. En ce qui a trait à l'art au Canada, le sujet qu'est le cadre, avec tout ce qu'il implique, n'a pas encore été abordé de front et dans la continuité. C'est dire que l'étude de cette partie des œuvres accuse un retard significatif dans notre pays et c'est ce rattrapage que le colloque visait à commencer à combler.

L'étude des encadrements y a été abordée sous plusieurs aspects. Claude Payer se penche sur les premières réalisations coloniales des XVII^e et XVIII^e siècles en montrant toute la richesse technique et stylistique, alors que Patrice Loubier traite des pratiques artistiques actuelles et que la notion même de cadre est remise en question dans la production moderne et contemporaine comme en témoigne également Richard Gagnier qui fait porter son étude sur la remise en question du cadre entraînée par l'art non figuratif qui tourne le dos aux imposantes moulures de bois. Anne McKay, pour sa part, traite du sujet de l'encadrement d'une collection et des multiples enjeux posés entre uniformisation de l'ensemble et autonomie de l'œuvre, adaptation au goût du jour ou respect de l'encadrement original. De même, les aspects du remplacement du cadre (le « recadrage ») et la recherche de solutions pour les œuvres historiques importantes qui n'ont plus leur cadre d'origine étaient abordés par Sacha Marie Levay et Greg Humeniuk. Le terme *recadrage* n'a pas ici la connotation photographique ou filmographique qu'on lui associe habituellement. Il désigne l'action et le choix que fait un individu ou une institution en transformant ou changeant l'encadrement d'une œuvre. C'est ce geste important qui modifie fondamentalement les rôles de protection, de décoration, et d'intégration du cadre, ce « recadrage » que ce mot veut désigner.

Bien que plusieurs professionnels, artisans et artistes au Canada prennent régulièrement des décisions en ce qui a trait à l'encadrement des œuvres d'art bidimensionnelles, jamais encore les résultats de ces pratiques, réflexions et

This first conference on the subject therefore marked an important advancement in the field, resulting in a better understanding on the part of both researchers and practitioners of the evolution of framing in Canada, and enabling them henceforth to arrive at more enlightened solutions concerning the conservation, restoration and fabrication of frames. Progress in the field requires painstaking study of the objects themselves, but also extensive historical and iconographical research in order to document historical frames. A good deal of information still remains to be extracted from documentary and photographic archives before we have a complete picture of the development of framing forms and practices in Canada.²² It is to be hoped that in the years to come there will be an exhibition on the subject, drawing upon the work of other researchers and professionals.

For anyone who comes into contact with paintings (professionals, gallerists and members of the general public), questions inevitably arise regarding the role of the frame and its status in relation to the work. Is it contemporary with the work? Who designed it – the artist, the dealer or the owner? Is it a mass-produced frame, or is it original – even unique? Has it been made in the same way as the frames used for the artist's other works? How does the frame fit into the history of framing in Canada? Can it be linked stylistically to frames employed in other Western countries? If the frame is not the original one, who made the change, and when? Should it be replaced by a frame more like the ones generally used for this particular painter or for other works from the same period? How should one approach the frames made by Aboriginal and folk artists that are an integral part of the work? If these frames – unique in their design and execution – are allowed to deteriorate, the integrity of the entire work is threatened.

In the efforts made during the conference to answer these questions, it became clear just how embryonic the state of research still is, and how difficult it can be to determine whether or not a frame is original if it was made in Canada. The construction techniques and materials employed evidently make identification easier for frames dating from the seventeenth and eighteenth centuries (Payer), but for later works the development of industrial methods and the fabrication of many different types of moulding often make it hard to establish a frame's origins. As the study of examples in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec shows (Drouin and Durand), many Canadian frames were copies of foreign models. Though made locally, their forms were inspired by international fashions. Frames fabricated by carpenters (Lacroix), decorators or designers (Mackay, Humeniuk), and the frames conceived by artists themselves – a subject touched upon in Rosalind Pepall's paper but not dealt with directly in the conference – should be seen as part of a vernacular tradition that also

expériences n'avaient été partagé. Les connaissances accumulées n'ont jamais été mises en commun et discutées collectivement. Ce premier colloque sur le sujet constituait donc une percée scientifique importante permettant tant aux chercheurs qu'aux praticiens de mieux comprendre l'évolution de l'encadrement au Canada, d'éclairer leurs prises de décision en ce qui a trait à la conservation, la restauration et la réalisation de cadres. Le sujet implique une recherche appliquée sur les objets mêmes, mais également une importante recherche historique et iconographique afin de documenter les cadres anciens. Les archives documentaires et photographiques n'ont pas encore livré toutes les informations que l'on est susceptible d'en tirer afin de comprendre l'évolution des formes et des usages du cadre dans un contexte canadien²². On peut souhaiter qu'au cours des prochaines années, une exposition fasse le point sur cette question en impliquant les travaux d'autres chercheurs et professionnels.

Pour qui est en contact avec des tableaux (professionnels, galeristes et public en général), la question de l'encadrement se pose de manière évidente et suggère plusieurs interrogations dont celle du rôle de l'encadrement et de son statut par rapport à l'œuvre. Ce cadre est-il contemporain de l'œuvre ? Qui l'a conçu : l'artiste, le marchand ou le propriétaire ? S'agit-il d'un cadre commercial ou est-il original et unique ? Son exécution est-elle conforme à d'autres encadrements d'œuvres du même artiste ? Comment ce cadre s'inscrit-il dans l'histoire de l'encadrement au Canada ? Est-il en lien, au plan stylistique, avec des façons d'encadrer ailleurs en Occident ? Si le cadre n'est pas authentique, qui est responsable de ce changement, à quelle époque ? Y a-t-il lieu de le remplacer par une bordure plus en rapport avec des pratiques d'encadrement familières à ce peintre ou à d'autres œuvres qui lui sont contemporaines ? Que faire dans le cas des cadres réalisés par des artistes autochtones et populaires (folk art) qui font eux aussi partie intégrales de l'œuvre ? Leur conception et réalisation sont uniques et si elles se dégradent, elles mettent en cause l'intégrité de ces réalisations.

En réponse à toutes ces questions, le colloque a démontré comment les recherches sur le sujet sont encore embryonnaires et il a fait ressortir la difficulté de déterminer si un cadre est original ou non et si sa provenance est canadienne. Certes, la technique de fabrication et les matériaux utilisés facilitent la tâche pour les encadrements des XVII^e et XVIII^e siècles (Payer), avec l'industrialisation cependant, la multiplication des moules rend plus difficile d'établir leur provenance. Plusieurs encadrements sont réalisés à partir de modèles développés à l'étranger, comme le montre l'examen des pièces conservées au Musée national des beaux-arts du Québec (Drouin et Durand). S'ils sont locaux par leur facture, leur forme cependant s'inscrit dans le contexte d'une inspiration internationale. Les cadres de menuisiers (Lacroix), de décorateurs ou de designers (Mackay, Humeniuk) et les cadres conçus par les artistes mêmes — sujet non abordé

encompasses the foreign-designed frames with details that diverge from the original model. The frames found in Aboriginal and folk art also warrant in-depth study if we are to establish the extent of Canada's contribution to the history of framing in the West.

The practice of framing in Canada has a complex history that reflects Western culture – owing to the country's colonial past – and the subsequent influence on frame-makers of international artistic trends. The survey offered by Janet M. Brooke allows us to situate the Canadian frame within a broader intellectual context. The practice of frame-making in this country was nevertheless adapted to local conditions, and the frames produced here are distinct, shaped by the particular materials and skills available, and by the circumstances and needs arising from a unique sociocultural and economic environment. It is this combination of conformity and difference, of hybridity and singularity, that must be defined and analyzed before we can fully comprehend the history and role of the frame in Quebec and Canadian art.

BIBLIOGRAPHY

Revue de l'art 76, 1987 (special issue devoted to the frame, with bibliography).

NOTES

- 1 This scholarly gathering and the publication of its Proceedings have been made possible by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. The Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ UQAM), the art history department of UQAM and the HEFFEL auction house have also contributed financially towards its success. Logistical support of the event's organization was provided by the Montreal Museum of Fine Arts and by student volunteers. We thank all those who helped make the conference a reality.
- 2 Papers were also given during the conference by Charles C. Hill (NGC), on framing practices at the National Gallery of Canada in the early twentieth century; by Pascale Galipeau (ethnologist and independent researcher), on frames in folk art; and by Élise Dubuc (Université de Montréal), on the notion of the frame in Aboriginal art practices. These contributors have chosen not to publish their lectures. The gallerist Eric Klinkhoff and the framer Rémi Bédard also gave presentations. These contributions are not published here, but the video recording of the conference can be accessed via the Montreal Museum of Fine Arts website www.mbam.qc.ca/framing.
- 3 The literature on the frame and framing is extensive; we cite selected publications here to suggest further avenues of research.

directement dans le colloque, si ce n'est que par le texte de R. Pepall —, seraient davantage à même de marquer les contours d'une tradition vernaculaire dans laquelle s'inscriraient ces encadrements de conception étrangères mais qui sont souvent porteurs de détails qui signalent un manque de conformité à leur modèle. De même créations d'art autochtones et d'art populaire seraient à examiner de près afin de déterminer comment le Canada fournit une contribution à l'histoire du cadre en Occident.

La pratique de l'encadrement au Canada offre une histoire métissée qui s'inscrit dans une expérience occidentale en raison de la situation coloniale du pays et des liens que les créateurs ont entretenus par la suite avec les courants artistiques internationaux. La mise en situation que propose Janet M. Brooke permet de situer les cadres que l'on retrouve au pays dans un ensemble intellectuel plus large. Ces usages de l'encadrement se sont cependant adaptés aux conditions spécifiques locales qui ont conduit à des réalisations particulières en raison des matériaux et de l'expertise disponibles, du contexte et des besoins propres à l'environnement socioculturel et économique. C'est cette conformité et cette distinction, ce caractère hybride et singulier, qu'il importe de nommer et d'analyser afin de comprendre l'histoire et la place du cadre dans l'art québécois et canadien.

BIBLIOGRAPHIE

Revue de l'Art, n° 76, 1987 (numéro spécial consacré au cadre avec bibliographie).

NOTES

- 1 Cette rencontre scientifique et la publication des Actes ont été rendues possible grâce à une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ UQAM), le département d'histoire de l'art de l'UQAM et la maison d'encan HEFFEL ont également contribué financièrement à son succès. Le soutien logistique pour l'organisation de l'événement a été offert par le Musée des beaux-arts de Montréal et des étudiantes bénévoles. Nous remercions tous ces intervenants sans lesquels le colloque n'aurait pas été possible.
- 2 Le colloque a permis d'entendre également les communications de Charles C. Hill (MBAC) sur les pratiques d'encadrement au Musée des beaux-arts du Canada au début du xx^e siècle, de Pascale Galipeau (ethnologue, chercheure indépendante) sur les cadres en art populaire et Élise Dubuc (Université de Montréal) sur la notion de cadre dans les pratiques autochtones. Ces participants ont choisi de ne pas publier leur conférence. Le marchand Eric Klinkhoff et l'encadreur Rémi Bédard ont également apporté leur témoignage. Ces interventions ne sont pas reproduites ici, mais la captation

- 4 Marilena MOSCO and Edit REVAI, eds., *Cornici barocche e stampe. Restaurate dai depositi di Palazzo Pitti* (Florence: Palazzo Pitti, 1998).
- 5 Annie ABLETT, "The Frame: Its Purpose to Protect" (2 articles), *The Picture Restorer* 17 (Spring 2000): 13–16 and 18 (Fall 2000): 9–11; "The Frame: Its Purpose to Enhance," *The Picture Restorer* 21 (Spring 2002): 9–12.
- 6 Gene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009).
- 7 Claus GRIMM, *The Book of Picture Frames* (New York: Abaris Books, 1981).
- 8 Daniel ALCOUFFE, *Les artisans décorateurs du bois au faubourg Saint-Antoine sous le règne de Louis XIV d'après les minutes des notaires parisiens* (Dijon: Faton, 2008); Roberto LODI and Amedeo MONTANARI, *Répertoire du cadre européen* (Modena: Galleria Roberto Lodi, 2003); Paul MITCHELL and Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames* (London: Merrell Holberton Publishers Ltd., 1996); and Eli WILNER, *The Gilded Edge: The Art of the Frame* (San Francisco: Chronicle Books, 2000).
- 9 Henrik BJERRE et al., *Frames: State of the Art* (Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2008); Timothy NEWBERY, *Frames in the Robert Lehman Collection* (New York: Metropolitan Museum and Princeton University Press, 2007).
- 10 Sarah MEDLAM, "Callet's Portrait of Louis XVI: A Picture Frame as a Diplomatic Tool," *Furniture History* 43 (2007): 143–54.
- 11 Jacob SIMON, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* (London: National Portrait Gallery, 1986).
- 12 Eva MENDGEN, et al., *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850–1920* (Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995); Marilena MOSCO, *Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento* (Florence: Galleria degli Uffizi, 1991); John PAYNE, *Framing in the Nineteenth Century: Picture Frames 1837–1935* (Mulgrave: National Gallery of Victoria, 2007).
- 13 Judith BRONKHURST, *William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné* (2 vols.) (New Haven and London: Yale University Press, 2006); Isabelle CAHN, *Cadres des peintres* (Paris: Musée d'Orsay, 1989); Isabelle CAHN, "Bordures néo-impressionnistes, une experimentation aux limites de la peinture," in *Le néo-impressionnisme: De Seurat à Paul Klee* (Paris: Musée d'Orsay, 2005), 62–71; Lynn ROBERTS, "Artists' frames," in Stephen Calloway et al., *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860–1900* (London: Victoria and Albert Publishing, 2011).
- 14 Brian DEDORA, *With WK in the Workshop: A Memoir of William Kurelek* (Toronto: Aya Press/The Mercury Press, 1989); Tobi BRUCE, Mary Jo HUGHES, Andrew KEAR, Brian DEDORA, et al., *William Kurelek: The Messenger* (Victoria: Art Gallery of Greater Victoria, 2011); Susan GUSTAVISON, "The Picture Frames of Clarence Gagnon: A Neglected History," *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* 12:1 (1989): 80–91.
- 15 Jacques DERRIDA, "Parergon," in *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978); Louis MARIN, *De la représentation* (Paris: Gallimard-Le Seuil, "Hautes études" series, 1994).
- 16 R. BALDI, Gualberto LISINI, and C. MARTELLI, *La cornice fiorentina e senese: Storia e tecniche di restauro* (Florence: Alinea, 1992); Deborah BIGELOW, et al., *Gilded Wood: Conservation and History* (Madison, CT: Sound View Press, 1991); ENGLISH HERITAGE and UKIC GILDING SECTION, *Gilding: Approaches to Treatment* (London:

vidéographique du colloque peut être visionnée via le site web du Musée des beaux-arts de Montréal www.mbam.qc.ca/encadrement.

- 3 À partir de la riche bibliographie portant sur différents aspects du cadre et de l'encadrement, certains titres sont cités ici à titre indicatif afin de fournir des pistes complémentaires pour la recherche.
- 4 Marilena MOSCO et Edit REVAI (dir.), *Cornici Barocche e Stampe : Restaurate dai Depositi di Palazzo Pitti*, Florence, Palazzo Pitti, 1998.
- 5 Annie ABLETT, « The Frame : Its Purpose to Protect » (2 articles), *The Picture Restorer*, vol. 17, printemps 2000, p. 13-16 et vol. 18, automne 2000, p. 9-11 ; « The Frame: Its Purpose to Enhance », *The Picture Restorer*, vol. 21, printemps 2002, p. 9-12.
- 6 Gene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009.
- 7 Claus GRIMM, *The Book of Picture Frames*, New York, Abaris Books, 1981.
- 8 Daniel ALCOUFFE, *Les artisans décorateurs du bois au faubourg Saint-Antoine sous le règne de Louis XIV d'après les minutes des notaires parisiens*, Dijon, Faton, 2008 ; Roberto LODI et Amedeo MONTANARI, *Répertoire du cadre européen*, Italie, Éditions Galleria Roberto Lodi, 2003 ; Paul MITCHELL et Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*, Londres, Merrell Holberton Publishers Ltd., 1996 ; et Eli WILNER, *The Gilded Edge: The Art of the Frame*, San Francisco, Chronicle Books, 2000.
- 9 Henrik BJERRE et al., *Frames: State of the Art*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2008 ; Timothy NEWBERY, *Frames in the Robert Lehman Collection*, New York, Metropolitan Museum et Princeton University Press, 2007.
- 10 Sarah MEDLAM, « Callet's portrait of Louis XVI: A picture frame as a diplomatic tool », *Furniture History*, vol. 43, 2007, p. 143-54.
- 11 Jacob SIMON, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Londres, National Portrait Gallery, 1986.
- 12 Eva MENDGEN et al., *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1995 ; Marilena MOSCO, *Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento*, Florence, Galleria degli Uffizi, 1991 ; John PAYNE, *Framing in the Nineteenth Century: Picture Frames 1837-1935*, Mulgrave, National Gallery of Victoria, 2007.
- 13 Judith BRONKHURST, *William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné* (2 vols), New Haven et Londres, Yale University Press, 2006 ; Isabelle CAHN, *Cadres des peintres*, Paris, Musée d'Orsay, 1989 ; Isabelle CAHN, « Bordures néo-impressionnistes, une experimentation aux limites de la peinture », *Le néo-impressionnisme. De Seurat à Paul Klee*, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 62-71 ; Lynn ROBERTS, « Artists' frames », dans Stephen Calloway et al., *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860-1900*, Londres, Victoria and Albert Publishing, 2011.
- 14 Brian DEDORA, *With WK In The Workshop: A Memoir of William Kurelek*, Toronto, Aya Press/The Mercury Press, 1989 ; Tobi BRUCE, Mary Jo HUGHES, Andrew KEAR, Brian DEDORA et al., *William Kurelek: The Messenger*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 2011 ; Susan GUSTAVISON, « The Pictures Frames of Clarence Gagnon: A Neglected History », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 80-91.
- 15 Jacques DERRIDA, « Parergon » dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 ; Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994.

James & James, 2001); Gilles PERREAULT, *Dorure et polychromie sur bois: Techniques traditionnelles et modernes* (Dijon: Faton, 1992).

- 17 Nicholas PENNY, "The Study and Imitation of Old Picture-Frames," *Burlington Magazine* 140 (1998): 375–82; Lucy WHITAKER and Jonathan MARSDEN, "Re-framing the Royal Pictures: Episodes in the History of Royal Taste," *Apollo* 156 (September 2002): 50–56.
- 18 Timothy CLIFFORD, "The Historical Approach to the Display of Paintings," *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1:2 (1982): 93–106.
- 19 See note 14.
- 20 Ibid.
- 21 Hélène SICOTTE, et al., *Clarence Gagnon, 1881–1942: Dreaming the Landscape* (Quebec: Musée national des beaux-arts du Québec/Montreal: Les Éditions de l'homme, 2006).
- 22 As pointed out by one of the outside readers of these articles, to whom we are grateful, the Canadiana.org and Artefacts Canada websites offer a number of interesting avenues for documenting the history of framing in Canada.

Translation: Judith Terry

- 16 R. BALDI, Gualberto LISINI et C. MARTELLI, *La cornice fiorentina e senese : Storia e tecniche di restauro*, Florence, Alinea, 1992 ; Deborah BIGELOW et al., *Gilded Wood: Conservation and History*, Madison, CT, Sound View Press, 1991 ; ENGLISH HERITAGE et UKIC GILDING SECTION, *Gilding: Approaches to Treatment*, Londres, James and James, 2001 ; Gilles PERREAULT, *Dorure et polychromie sur bois : Techniques traditionnelles et modernes*, Dijon, Éditions Faton, 1992.
- 17 Nicholas PENNY, « The Study and Imitation of Old Picture-Frames », *Burlington Magazine*, vol. 140, 1998, p. 375-82; Lucy WHITAKER et Jonathan MARSDEN, « Re-framing the Royal Pictures: Episodes in the History of Royal Taste », *Apollo*, vol. 156, septembre 2002, p. 50-56.
- 18 Timothy CLIFFORD, « The Historical Approach to the Display of Paintings », *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 1, n° 2, 1982, p. 93-106.
- 19 Voir note 14.
- 20 *Ibid.*
- 21 Hélène SICOTTE et al., *Clarence Gagnon, 1881-1942 : Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec / Montréal, Les Éditions de l'homme, 2006.
- 22 Comme le suggère un des évaluateurs de ces articles, que nous remercions, les sites de Canadiana.org et Artefacts Canada fournissent plusieurs pistes pour documenter l'histoire de l'encadrement au Canada.