

**L'impressionnisme comme patrimoine partagé**  
**Les musées d'art nord-américains en temps de pandémie**



Leslie Barry

## Remarques éditoriales

Deux versions linguistiques sont publiées en tant qu'éditions distinctes.

Édition française – présente publication intitulée :

*L'impressionnisme comme patrimoine partagé. Les musées d'art nord-américains en temps de pandémie*

ISBN : 978-2-9820745-0-7

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec 2022

DOI : <http://e-artexte.ca/id/eprint/33759>

Édition anglaise – publiée séparément sous le titre :

*Impressionism as Shared Heritage: North American Art Museums in a Time of Pandemic*

ISBN : 978-1-7781176-0-2

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Canada 2022

DOI : <http://e-artexte.ca/id/eprint/33759>

[lesliebarryeditions@gmail.com](mailto:lesliebarryeditions@gmail.com)

© Leslie Barry, 2022

Cette édition représente le résumé pour publication en langue française d'un travail dirigé universitaire déposé par l'auteure à l'Université de Montréal en 2021 en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) Muséologie. Le travail dirigé soumis à l'université reste archivé au sein du département de Muséologie.

Souhaitant partager cette recherche avec tous pour qui elle pourrait s'avérer utile et d'intérêt, et en considération de ce qui est partagé comme un thème central du projet, l'auteur a développé la présente édition française et l'édition anglaise correspondante pour la publication.

Ces éditions sont en substance représentatives de l'étude soumise en français à l'université en 2021, modifiées pour la clarté et la précision et abrégées par la suppression des annexes et des images. Les références et les notes associées aux images supprimées sont conservées. Les annexes supprimées comprennent une version anglaise de certaines des sections du texte principal qui a servi de base à l'édition anglaise plus intégrale, ainsi que des documents relatifs à l'approbation éthique universitaire et au processus d'entrevue.

Le travail dirigé soumis en 2021 a reçu la note A+ par les deux membres d'un jury composé de professeures aux Départements d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Montréal. Le travail dirigé a été accepté par l'Université de Montréal pour satisfaire aux exigences du diplôme et l'auteure a obtenu le grade de Maîtrise ès arts (M.A.) Muséologie en 2021.

Image de la page couverture :

Gustave Caillebotte. *Paris Street; Rainy Day*, 1877. The Art Institute of Chicago.

<https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>. CC0 Désignation domaine public.

Image de la page dos de couverture :

Autoportrait photographique par l'auteure Leslie Barry. © Leslie Barry, 2021

*L'impressionnisme comme patrimoine partagé*

*Les musées d'art nord-américains en temps de pandémie*

par

Leslie Barry



## Table de matières

<b>Résumé.....</b>	<b>1</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>3</b>
<b>Dédicace.....</b>	<b>5</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>7</b>
<b>Avant-propos.....</b>	<b>9</b>
<b>Liste des figures .....</b>	<b>13</b>
<b>Liste des abréviations .....</b>	<b>21</b>
<b>Liste des termes et des concepts .....</b>	<b>23</b>
<b>Section 1 Présentation de la recherche .....</b>	<b>25</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>25</b>
<b>Énoncé de la problématique : Question de recherche et objectifs.....</b>	<b>29</b>
<b>Actualité et pertinence du sujet.....</b>	<b>29</b>
<b>Arrimage théorique et conceptuel .....</b>	<b>30</b>
<b>Définitions et paramètres : Concepts ou termes spécialisés utilisés dans la recherche .....</b>	<b>31</b>
« patrimoine » .....	31
« impressionnisme » (et « impressionniste ») .....	32
« long 19 <sup>e</sup> siècle » et dates relatives à l'impressionnisme .....	32
« Amérique du Nord » et « nord-américain ».....	32
<b>Méthodologie adoptée : Collecte de données et méthodes d'analyse.....</b>	<b>33</b>
État des lieux : Recherche documentaire et discussion .....	33
Étude de cas .....	33
Mention particulière à propos de la réalisation de recherche durant la pandémie.....	35
<b>Section II État des lieux : Recherche documentaire et discussion .....</b>	<b>35</b>
<b>Réflexions actuelles de la communauté de recherche sur l'étude de l'impressionnisme.....</b>	<b>35</b>
Perspectives des spécialistes du marché de l'art du 19 <sup>e</sup> siècle : à la recherche de nouveaux cadres .....	36
L'impressionnisme mondialisé.....	37

Inclusivité, Diversité, Équité, Accessibilité : Questions mondiales, initiatives institutionnelles.....	39
<b>Fondements théoriques menant à un concept de patrimoine partagé.....</b>	<b>40</b>
Qu'est-ce que le patrimoine ? .....	40
L'universalité versus le relativisme culturel.....	42
L'hybridité et les zones de contact : perspectives contemporaines .....	44
Synthèse : délimitation d'un concept de patrimoine partagé.....	46
<b>Regard historique sur l'impressionnisme et l'Amérique du Nord .....</b>	<b>47</b>
Les États-Unis.....	47
Le Canada .....	49
<b>Le musée d'Orsay : un rôle unique dans le patrimoine partagé de l'impressionnisme.....</b>	<b>53</b>
<b>Section III Étude de cas : Expositions liées à l'impressionnisme présentées par des musées nord-américains en 2020 .....</b>	<b>58</b>
<b><i>Fondements du partage : La collection comme vecteur du patrimoine partagé .....</i></b>	<b>59</b>
<i>Monet and Chicago</i> à l'Art Institute of Chicago .....	59
<i>Monet and Boston: Lasting Impression</i> au Museum of Fine Arts, Boston .....	59
<b><i>Partage actif : Collaboration internationale au 21<sup>e</sup> siècle .....</i></b>	<b>62</b>
<i>Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants</i> au Musée des beaux-arts de Montréal..	63
<i>Degas at the Opéra</i> à la National Gallery of Art à Washington, DC .....	63
<b><i>Partage accru : Patrimoine partagé et ses effets sur l'art et la culture locale, en soulevant des questions et en élargissant le dialogue .....</i></b>	<b>69</b>
<i>Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition</i> à la Phillips Collection à Washington, DC .....	69
<i>Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons</i> du Musée des beaux-arts du Canada .....	69
<b>Section IV Conclusion .....</b>	<b>78</b>
<b>Notes.....</b>	<b>81</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>95</b>
<b>Figures .....</b>	<b>109</b>

## Résumé

L'année 2020 a été marquée par la convergence d'une pandémie et d'une profonde remise en question postcoloniale de la persistance de certaines structures sociales et patrimoniales inéquitables. Dans ces circonstances, de nombreuses personnes ont franchi les portes réelles ou virtuelles de musées où avaient lieu des expositions liées à l'impressionnisme présentées par des musées nord-américains. Pour certains, cela aurait pu s'agir d'une expérience réconfortante, mais pas nécessairement pour tous ou de la même manière. En puisant dans le cas des expositions liées à l'impressionnisme et présentées par des musées d'art nord-américains en 2020, une question se décline comme suit : comment un concept nommé « patrimoine partagé » peut-il contribuer aux études en muséologie et en histoire de l'art, en s'avérant pertinent à la pratique muséologique actuelle ? Suite à la discussion d'une recherche documentaire qui interroge des fondements théoriques menant à un concept de patrimoine partagé et de l'état des études actuelles portant sur l'impressionnisme, six expositions ont été étudiées. Les résultats de cette recherche démontrent différentes façons dont le patrimoine partagé de l'impressionnisme se développe, persiste et se répercute aux niveaux local et international par le biais de collections et de collaborations, et à travers l'appropriation, la critique et les réimaginations historiques et contemporaines.

Mots clés : impressionnisme, patrimoine, partagé, musée d'art, nord-américain



## **Abstract**

The year 2020 was marked by the convergence of a pandemic and profound postcolonial questioning of the persistence of certain inequitable social and heritage structures. In these circumstances, many people entered real or virtual museum spaces featuring exhibitions relating to impressionism, presented by North American museums. For some, this may have been a comforting experience, but not necessarily for all, or in the same way. Drawing on exhibitions relating to impressionism presented by North American art museums in 2020, a question arises as to how a concept called "shared heritage" can contribute to art history and museum studies, and prove relevant to current museum practice. Following discussion of theoretical foundations leading to a concept of shared heritage and an assessment of trends in current impressionism studies, six exhibitions were studied. The results of this research demonstrate various ways in which the shared heritage of impressionism develops, persists, and reverberates locally and internationally, through collections, collaborations, and historical and contemporary appropriation, critique, and reimaginings.

Keywords: impressionism, heritage, shared, art museum, North American



Avec une dédicace professionnelle à

Odile Billoret-Bourdy

et

Joanne Côté

Pour leurs importantes contributions au domaine muséal

\*\*\*

et pour avoir renforcé ma croyance dans

les rêves

les possibilités

et

*purpose*



## Remerciements

À l'Université de Montréal, j'offre tout d'abord mes remerciements les plus sincères à ma directrice de recherche, la professeure Ersy Contogouris, pour l'intérêt qu'elle a porté à mon sujet et pour m'avoir accompagnée avec encouragement, flexibilité, patience et créativité lors d'une année d'études incomparable. Elle a apporté une contribution inestimable au projet avec une clarté incisive et de l'humour, tout en m'accordant de l'espace pour pouvoir entreprendre pleinement ma propre réflexion. Je tiens également à souligner le soutien constant de notre directrice en muséologie, Christine Bernier, qui était déjà très présente et qui, en plus, nous a guidés à travers la tempête d'une pandémie. Je souhaite également montrer ma reconnaissance à Diogo Rodrigues de Barros pour son engagement sincère dans l'initiation de mon processus de recherche.

Je souhaite remercier chaleureusement mes parents, les autres membres de ma famille et mes proches, ainsi que les anciens éducateurs et conseillers dans d'autres domaines qui m'ont également aidé tout au long de mon parcours.

Tant d'autres personnes ont été généreuses dans leurs interactions universitaires ou professionnelles menant à l'achèvement de ce projet. Leur implication, leurs encouragements et leur soutien sont profondément appréciés. Bien qu'il y en ait sans doute plus que celles mentionnées ici, je tiens à remercier sincèrement les personnes dont les noms figurent à la page suivante.

Je tiens à remercier les institutions suivantes pour leur appui financier contribuant à mes études :

Les Études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal  
La Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal  
Le Ministère de l'Éducation et le Ministère de l'Enseignement supérieur du Québec

Ainsi que le soutien institutionnel de :

Le Consulat général de France  
Le Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités de l'Université de Montréal  
La Direction des affaires étrangères de l'Université de Montréal  
La Maison internationale de l'Université de Montréal

*À l'Université de Montréal :*

Joanne Côté, Coordonnatrice des stages et chargée de cours (anciennement)  
Amélie Giguère, Coordonnatrice des stages et chargée de cours en muséologie  
Emmanuel Château-Dutier, Professeur en histoire de l'art et muséologie  
Aminata Keita, Bibliothécaire  
Anthony Desponds, Technicien en gestion des dossiers étudiants aux cycles supérieurs  
Laurie-Anne Roy, Technicienne en gestion des dossiers étudiants aux cycles supérieurs  
Patricia Massicotte, Technicienne en gestion des dossiers étudiants aux cycles supérieurs  
Maryse Hintenou, Technicienne en gestion des dossiers étudiants aux cycles supérieurs

*Au musée d'Orsay :*

Sylvie Patry, Directrice de la Conservation et des Collections  
Marie Labaudinière, Service des ressources humaines  
Ina Valentelyte, Service des ressources humaines  
Isabelle Gaëtan, Service de documentation  
Clémentine Lemire, Service de documentation  
Anne-Charlotte Ménoret, Service de documentation  
Denise Faïfe, Service de documentation  
Marie-Liesse Boquien, Service de documentation  
Matthieu Leverrier, Régie des œuvres  
et Honorine

*Et :*

Katerina Atanassova, Conservatrice, Musée des beaux-arts du Canada  
Mary-Dailey Desmarais, Conservatrice, Musée des beaux-arts de Montréal  
Helene-Jane Groarke, Adjointe administrative, Musée des beaux-arts de Montréal  
Dorothy Kosinski, Directrice, Phillips Collection  
Katie Hanson, Conservatrice, Museum of Fine Arts, Boston  
Cara Wolahan, Coordonnatrice, Art of Europe, Museum of Fine Arts, Boston  
Kimberly Jones, Conservatrice, National Gallery of Art, Washington, DC  
Denise Murrell, Conservatrice adjointe, Metropolitan Museum of Art  
Jennifer Carter, Professeure en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal  
Odile Billoret-Bourdy, Présidente de la Société des Amis du Mucem et anciennement Directrice des espaces commerciaux de la Réunion des Musées Nationaux et Directrice-créatrice de la Librairie du musée d'Orsay  
Victor Pimentel, Ars & Cultura et Conservateur (ancien), Musée des beaux-arts de Montréal  
Erell Hubert, Conservatrice, Musée des beaux-arts de Montréal  
Frédérique Bédard-Daneau, Adjointe à la réalisation d'exposition, Musée de la civilisation  
Fanny Patry, Doctorante, Université de Concordia (*Concordia University*)  
Stephanie Cristello, EXPO Chicago  
Mary Zwilling, professeure de français  
Marilyn Lajeunesse, Programmes éducatifs, Musée des beaux-arts de Montréal  
Stephen Legari, Art-thérapeute, Musée des beaux-arts de Montréal  
Colette Mendenhall, Présidente, Assurart  
Jacqueline Hébert Stoneberger, Directrice, Beaux-arts des Amériques  
Anne Canarelli D.O.  
Mallaury Gaudinière, L'agence Lodgis à Paris

## Avant-propos

*I heard from a friend a few weeks ago that what she has missed so much during this long shutdown is wandering the galleries of the Art Institute of Chicago. The luxury of devoting an afternoon to a stroll through a world-class museum is something many Chicagoans probably took for granted. [...] The Art Institute reopened on July 30, and it will be operating at 25% capacity to ensure physical distancing requirements can be met.*<sup>1</sup> (Fig.1)

Jadis, alors que j'étais lycéenne canado-américaine vivant aux prairies du Midwest des États-Unis, le concept de l'étude formelle de l'histoire de l'art m'a été introduit lors d'une excursion scolaire pour découvrir des œuvres impressionnistes françaises à l'Art Institute of Chicago. Le cadre particulier était un élégant musée d'art urbain nord-américain disposé d'une architecture d'inspiration néoclassique où l'on m'a initiée à une appréciation et une célébration d'œuvres largement acquises un siècle plus tôt depuis l'autre côté d'un océan par des industriels nord-américains de grandes fortunes. Ce jour-là, c'était le tableau monumental *Paris Street; Rainy Day*<sup>2,3</sup> (Fig. 2), créé par Gustave Caillebotte en 1877, qui m'a « impressionnée » de la manière la plus durable.

À ce jour, je ne peux pas être certaine si notre guide des galeries d'impressionnisme ce jour-là était une bénévole (« *docent* ») ou une membre du personnel salarié du musée ; je ne pense pas que j'aurais pu cerner ces distinctions à l'époque. Dans tous les cas, si cette guide avait un doctorat en histoire de l'art ou si elle était simplement une amatrice de l'histoire de l'art, c'est ce jour-là que j'ai appris comment Caillebotte avait coupé la composition au bord du tableau, décentré le couple présenté dans le tableau et représenté la « vie moderne » parisienne. J'ai appris également que ces choix étaient considérés comme révolutionnaires à l'époque où le tableau a été créé. Dotée d'une nouvelle connaissance de l'étude de l'histoire de l'art, ce tableau s'est lors intégré dans mon imagination avec ses pavés parisiens scintillants, l'intimité élégante et réservée du couple et le boulevard Haussmann qui disparaît au loin. Créée en France, l'œuvre a fini par instruire et « appartenir » à Chicago et à tous ceux qui visitent son plus grand musée d'art.

Lors d'un séjour parisien quelques années plus tard, je me suis demandé si une lycéenne française qui visitait un musée français pourrait vivre une expérience similaire en contemplant, par exemple, le tableau de James Abbot McNeill Whistler *Arrangement en gris et noir n° 1*, aussi

connu sous le titre de *Portrait de la mère de l'artiste*<sup>4</sup> (Fig. 3), aujourd'hui conservée au musée d'Orsay. Un contemporain des impressionnistes avec qui il a eu beaucoup de contact et d'échanges d'idées, l'artiste est né aux États-Unis et l'œuvre a été exécutée à Londres en 1871. Dans un récent message en ligne, le musée d'Orsay constate que le portrait sublime la réalité et échappe aux assignations nationales, et que trois nations qui se disputent la gloire de l'artiste, « les États-Unis où il est né, le Royaume-Uni où il est mort, et la France où il s'est formé, a noué ses amitiés les plus précieuses [...] et a été pour la première fois reconnu »<sup>5</sup>. Comment cette œuvre portant de traits patrimoniaux partagés par plusieurs pays et conservée par un musée français pourrait-elle instruire l'imagination et la compréhension des étudiants<sup>6</sup> en France, et ailleurs ?

Que signifie « appartenance » ? Quels objets d'art orientent et instruisent notre compréhension de la valeur culturelle ? Qui décide de cela ? Lorsqu'un objet intégré dans la collection d'un musée d'art se trouve éloigné de son lieu d'origine alors qu'il vient graduellement à revêtir une importance pour plus d'une culture, communauté ou pays, qu'en est-il de sa matérialité ? Quel est l'héritage de cette importance si l'objet devait ensuite être déplacé et conservé ailleurs, ou si le contexte sociétal entourant l'objet changeait avec l'accumulation du temps et des connaissances ? On partage des œuvres, des objets, des territoires, des idées et des valeurs parfois par accident, parfois par force, mais aussi parfois parce qu'on le souhaite, ou que l'on cherche à le faire mieux et de façon plus réfléchie et approfondie. Nous partageons et en même temps nous continuons à mieux comprendre ce qu'implique le partage, ce que cela signifie, où cela nous emmène et comment l'on s'y retrouve connecté. Ces questions m'amènent à réfléchir au sens que les objets muséaux transmettent aujourd'hui, et comment les musées encadrent, voire recadrent la présentation des œuvres en considération des complexités changeantes et de l'examen rigoureux de la société contemporaine du XXI<sup>e</sup> siècle. Quel rôle jouent ces objets conservés dans le contexte de la pensée et de la pratique muséologiques actuelles ?

Lors de mon programme en muséologie, je me suis retrouvée attirée par mes humbles débuts en histoire de l'art. Ce parcours m'a amené à effectuer un stage au musée d'Orsay à Paris en fin 2019 dans le cadre de mon programme d'études. Mon initiation à l'histoire de l'art ne semblant pas s'agir d'une expérience unique, j'ai décidé d'accorder une attention particulière aux prémisses derrière la nature de cette introduction, en l'évaluant et en l'interrogeant d'un regard critique dans le cadre de ce projet de recherche. Même si mon parcours universitaire et professionnel s'est aussi orienté vers d'autres domaines muséologiques et historiques de l'art,

j'aime et j'apprécie toujours les œuvres de l'impressionnisme français. Je souhaite mieux comprendre cet amour et contribuer à sa pertinence et à sa vitalité continues, comme je le ferais pour toute autre relation à long terme.

*After 2 weeks of multiple health screens and asking everyone to quarantine, I surprised my closest inner circle with a trip to a private island where we could pretend things were normal just for a brief moment in time.<sup>7</sup> (Fig. 4)*



## Liste des figures

**Figure 1** | Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II*, Tirage chromogène monté sur acrylique, édition 3/10, 1990, (Art Institute of Chicago), <https://www.artic.edu/artworks/117271/art-institute-of-chicago-ii-Chicago>.

**Figure 2** | Gustave Caillebotte, *Paris Street: Rainy Day*, 1877, Huile sur toile, (Art Institute of Chicago), <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>.

**Figure 3** | James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement en gris et noir n° 1, ou la mère de l'artiste*, Huile sur toile, 1871, (Musée d'Orsay), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>

**Figure 4** | Pierre-Auguste Renoir, *Luncheon of the Boating Party*, Huile sur toile, entre 1880 et 1881, (Phillips Collection), <https://www.phillipscollection.org/collection/luncheon-boating-party>.

**Figure 5** | Capture d'écran montrant le drapeau de la ville de Chicago prenant la forme d'un masque porté par une des statues de lion emblématiques qui marquent l'entrée de l'Art Institute of Chicago.

Source :

Colby Smith, « Art Institute Of Chicago Is Reopening And Has Extended 'Monet & Chicago Through Summer' », *Secret Chicago*, January 27, 2021, <https://secretchicago.com/the-art-institute-reopening/>.

Smith attribue la photo ainsi : « Featured Image from Instagram / @artinstitutechi ».

**Figure 6** | Photomontage montrant des mesures sanitaires en vigueur au Musée des beaux-arts de Montréal en juillet 2020, créé à partir des photos prises par l'auteure le 24 juillet 2020.

**Figure 7** | Capture d'écran de la conservatrice Katie Hanson donnant une conférence en ligne sur l'exposition *Monet et Boston : Lasting Impression* avant de retirer son masque.

Source :

Museum of Fine Arts, Boston, « We're live from the galleries », *Facebook*, 23 novembre 2020, <https://www.facebook.com/28314922320/videos/370622874266634>.

**Figure 8** | Henri Beau, *Femme à l'ombrelle*, Huile sur toile, 1897, (Musée des beaux-arts de Montréal).

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque 27 de qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition suivant.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 9** | Helen McNicholl, *Septembre ensoleillé*, Huile sur toile, 1913 (Collection de Pierre Lassonde).

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque 32 de qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition suivant.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 10** | James Wilson Morrice, *Quai des Grands-Augustins*, Huile sur toile, Entre 1890 et 1905, (Musée d'Orsay), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/quai-des-grands-augustins-21127>.

**Figure 11** | James Wilson Morrice, *Le Bras gauche de la Seine devant la place Dauphine*, Huile sur toile, Entre 1865 et 1924, (Musée d'Orsay), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-bras-gauche-de-la-seine-devant-la-place-dauphine-21126>.

**Figure 12** | Capture d'écran d'une photographie prise le 10 septembre 2020 montrant *Apple Trees in Blossom, Pommiers en fleurs* ou *Le Printemps* (1872) par Claude Monet, présentée dans l'exposition *Monet and Chicago*. L'œuvre a été prêtée par la collection de l'Union League Club of Chicago.

Source :

Steve Johnson, « Union League Club Votes to Sell Its Prized Monet Painting to Cover Pandemic Losses », *Chicago Tribune*, décembre 2020,

<https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-union-league-club-monet-painting-20201204-huubxty4zneckbmazxf3se6k45i-story.html>.

L'auteure attribue la photo à « Brian Cassella / Chicago Tribune ».

**Figure 13** | Capture d'écran d'une photographie de *Apple Trees in Blossom, Pommiers en fleurs* ou *Le Printemps* (1872) de Claude Monet, portée par des restaurateurs dans l'atelier de restauration à l'Union League of Chicago en 2010.

Source :

Steve Johnson, « Union League Club Votes to Sell Its Prized Monet Painting to Cover Pandemic Losses », *Chicago Tribune*, décembre 2020,

<https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-union-league-club-monet-painting-20201204-huubxty4znekbmazxf3se6k45i-story.html>.

L'auteure attribue la photo à « Charles Osgood / Chicago Tribune ».

**Figure 14** | Capture d'écran d'une page de tourisme officielle de la ville de Chicago où figure, parmi d'autres, le tableau *Paris Street: Rainy Day* (1877) de Gustave Caillebotte, conservé au Art Institute of Chicago.

Source :

City of Chicago, *Choose Chicago*, consulté le 6 juillet 2021, <https://www.choosechicago.com/>.

**Figure 15** | Capture d'écran d'une page de tourisme officielle de la ville de Boston où figure, parmi d'autres, le tableau *Dance at Bougival* (1883) par Pierre-August Renoir, conservé au Museum of Fine Arts, Boston.

Source :

City of Boston, « Virtual Boston », *City of Boston*, consulté le 25 août 2021, <https://www.boston.gov/visiting-boston>.

**Figure 16** | Monet, Claude, *Water Lily Pond*, Huile sur toile, 1900, (Art Institute of Chicago), <https://www.artic.edu/artworks/87088/water-lily-pond>.

**Figure 17** | Monet, Claude, *The Water Lily Pond*, Huile sur toile, 1900, (Museum of Fine Arts, Boston), <https://collections.mfa.org/objects/33697>.

**Figure 18** | Photomontage par l'auteure à partir de captures d'écran de la visite en ligne de l'exposition présentant des sections portant sur les thèmes de l'aciérie et de la guerre.

Source :

Musée des beaux-arts de Montréal, « *Paris dans le temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants* », consulté le 25 août 2021, <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/>.

**Figure 19** | Paul Signac, *Sketch for « In the Time of Harmony »*, Huile sur toile, 1893, (collection privée).

Source :

Photographie prise par l'auteure d'une image de l'oeuvre qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition suivant.

Charlotte Hellman, « A Life Centered on Friendship », *Signac and the Indépendants*, (Paris : Musée des beaux-arts de Montréal, 2020), 23.

**Figure 20** | Maximilien Luce, *Steelworks*, Huile sur toile, 1899, (collection privée).

Source :

Photographie prise par l’auteure d’une image de l’oeuvre qui figure dans le chapitre du catalogue d’exposition suivant.

Natalie Bondil, « Coffee and Steelworks, Maximilien Luce », *Signac and the Indépendants*, (Paris : Musée des beaux-arts de Montréal, 2020), 53.

**Figure 21** | Photomontage de la prestation *Degas Danse* au musée d’Orsay dans le cadre de l’exposition *Degas à l’Opéra*, créé à partir des photos prises par l’auteure lors de la répétition générale au sein du musée le 9 octobre 2019.

**Figure 22** | Photomontage réalisé par l’auteure de captures d’écran du communiqué de presse annonçant la programmation prévue en lien avec *Degas at the Opéra* à la National Gallery of Art à Washington, DC, ainsi que les annulations au moment du début de la pandémie en mars 2020.

Source :

National Gallery of Art, « National Gallery of Art Celebrates Degas's Love of the Paris Opéra in Exhibition on View March 1 through October 12, 2020 », communiqué de press, le 11 octobre 2019, dernière mise à jour le 13 juillet 2020, <https://www.nga.gov/press/exh/5133.html>.

**Figure 23** | Capture d’écran de la conservatrice Kimberly Jones donnant une conférence sur *Degas at the Opéra* le 8 mars 2020, avant la fermeture de l’exposition en raison de la pandémie. La NGA a mis la conférence en ligne peu après, lorsque le musée était déjà obligé de fermer.

Source :

National Gallery of Art, « Introduction to the Exhibition—Degas at the Opéra », Youtube, le 31 mai 2020, consulté le 26 août 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=DL1rW7HzYoo>.

**Figure 24** | Capture d’écran de la page de la National Gallery of Art présentant une visite virtuelle de *Degas at the Opéra*.

Source :

National Gallery of Art, « *Degas at the Opéra* Virtual Tour », consulté le 26 août 2021, <https://www.nga.gov/features/degas-virtual-tour.html>.

**Figure 25** | Degas, Edgar, *The Curtain*, Pastel sur fusain et monotype remonté sur papier verge, 1880, (National Gallery of Art, Washington, DC), <https://www.nga.gov/exhibitions/2020/degas-opera.html>.

**Figure 26** | Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Huile sur toile, (Musée d'Orsay, France), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>.

**Figure 27** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence les deux œuvres suivantes dans une salle d'exposition de *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC.

À gauche : Ayana V. Jackson, *Judgment of Paris*, Impression pigmentaire d'archives sur papier de gravure allemande, 2018, (l'artist et Mariane Ibrahim Gallery, Chicago).

À droite : Renee Cox, *Cousins at Pussy Pond*, Tirage numérique chromogène d'archives monté sur panneau d'aluminium, 2001, (Collection de Sydney et Walda Besthoff).

Source :

Phillips Collection, « *Riffs and Relations: Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

**Figure 28** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence les deux œuvres suivantes dans la salle d'exposition de *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillip Collection à Washington, DC.

À gauche : Carrie Mae Weems, *After Manet*, Tirage chromogène, 2002 (Impression 2015), (National Gallery of Art, Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund, Washington, DC).

À droite : Robert Colescott, *Sunday Afternoon with Joaquin Murietta*, Acrylique sur toile, 1980, (Collection de Arlene et Harold Schnitzer).

Source :

Phillips Collection, « *Riffs and Relations: Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

**Figure 29** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence deux œuvres exposées

dans l'exposition *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC.

À gauche : Panneau descriptif avec une reproduction de *Déjeuneur sur l'herbe* par Édouard Manet, 1863.

Au centre : Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe after Manet*, Coupe de linoléaum, 1962, (Metropolitan Museum of Art, New York).

À droite : Mickalene Thomas, *Le Déjeuner sur L'herbe: Les Trois Femmes Noires*, Photographie couleur et collage de papier sur carton, 2010, (Collection de l'artiste).

Source :

Phillips Collection, « *Riffs and Relations: Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

**Figure 30** | Claude Monet, *Woman with a Parasol—Madame Monet and Her Son*, Huile sur toile, 1875, (National Gallery of Art, Washington, DC), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html>.

**Figure 31** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence deux œuvres exposées dans l'exposition *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC.

À gauche : Claude Monet, *Woman with a Parasol—Madame Monet and Her Son*, Huile sur toile, 1875, (National Gallery of Art).

À droite : Titus Kaphar, *Pushing Back the Light*, Huile et goudron sur toile, 2012, (Maruani Mercier Gallery).

Source :

Phillips Collection, « *Riffs and Relations : Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

**Figure 32** | Robert Pilot, *En attendant le bac*, 1927, Huile sur toile, (Collection particulière).

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue d'exposition. Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 33** | Franklin Brownell, *En attendant les bateaux de Nevis*, Huile sur toile, 1916, (Collection privée).

Source :

Photographie prise par l’auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue d’exposition. Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 34** | Frances Jones, *Le jardin d’hiver*, Huile sur toile, 1883, (Nova Scotia Archives Documentary and Fine Art Collection).

Source :

Photographie prise par l’auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue d’exposition. Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 35** | H. Mabel May, *Les tricoteuses*, Huile sur toile, 1915, (Collection de Pierre Lassonde).

Source :

Photographie prise par l’auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue d’exposition. Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 36** | Clarence Gagnon, *Le train en hiver*, Huile sur toile, vers 1913-1914, (Collection de Donald R. Sobey).

Source :

Photographie prise par l’auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue d’exposition. Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

**Figure 37** | Capture d’écran avec inscription de l’auteure (« Réservez la date ! »)

Source :

Musée des beaux-arts du Canada, « À l’affiche : *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons* », consulté le 6 mars 2021, <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/le-canada-et-limpressionnisme-nouveaux-horizons>.



## Liste des abréviations

AAM	Art Association of Montreal
AIC	Art Institute of Chicago
CERAH	Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités
CPIA	Cultural Property Implementation Act
EPMO	Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing
IDÉA	L'Inclusion, la diversité, l'équité et l'accessibilité (parfois DÉIA)
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada (NGC – National Gallery of Canada)
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal (MMFA – Montreal Museum of Fine Arts)
MFAB	Museum of Fine Arts, Boston
NGA	National Gallery of Art (Washington, DC)
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)



## Liste des termes et des concepts

### français /French

appropriation, le  
art national, l' (m)  
art occidental, l' (m)  
catalogue d'art, le  
champ de tension, le  
collection, la — collectionner  
commerce de l'art, le  
commerce extérieur, le  
cosmopolitisme, le  
discours global, le  
dix-neuvième siècle (« long »), le  
école de l'art nationale, l' (m)  
économie des marchandises ou des biens, l' (f)  
économie du savoir ou des connaissances, l' (f)  
exposition, l' (f)  
galerie d'art, la  
globalisation, la  
hégémonique  
histoire internationale, l' (f)  
hybridité, la  
identité nationale, l' (f)  
impressionnisme, le — impressionniste  
inclusion, diversité, équité et accessibilité (IDEA)  
marchand de l'art, le  
marché de l'art international, le  
marché de l'art européen, le  
marché de l'art national, le  
mécénat, le — mécène des arts, le  
mobilité, la  
modernisme, le  
mondialiser  
mouvement d'art, le  
nationalisme, le  
nouvelle muséologie, la  
production artistique, la

### English / anglais

appropriation  
national art  
Western art  
art catalogue  
tension field  
collecting—collectors  
art market  
foreign trade  
cosmopolitanism  
global discourse  
("long") nineteenth century  
national art schools  
economy of goods  
economy of knowledge  
exhibition  
art gallery  
globalization  
hegemonic  
international history  
hybridity  
national identity  
impressionism—impressionist  
inclusion, diversity, equity, and accessibility (IDEA)  
art dealer  
international art market  
European art market  
national art market  
arts patronage - patron  
mobility  
modernism  
globalize  
art movement  
nationalism  
critical museology  
art production

**français /French**

relativisme culturel, le  
système marchand-critique, le  
transcodage, le  
universalité, l' (f) — universaliste  
vie moderne, la  
zone de contact, la

**English / anglais**

cultural relativism  
dealer critic system  
transcoding  
universalism—universalist  
modern life  
contact zone

## Section 1 Présentation de la recherche

### Introduction

Pendant la pandémie qui a commencé en 2020, la grande majorité des musées ont fermé leurs portes pour quelque temps, et pour certains, ce serait pour toujours. Lorsque les musées ont commencé à rouvrir, en partie ou en totalité, un personnel inquiet, mais dévoué accueillait les visiteurs masqués avec du gel pour les mains, une entrée chronométrée, des panneaux de protection en plexiglas et des indicateurs fléchés sur les étages pour visiter des expositions remises, réorganisées ou reconsidérées. (Figs. 5, 6 et 7) Dans ces circonstances, de nombreux visiteurs ont franchi les portes de musées où avaient lieu des expositions liées à l'impressionnisme présentées par des musées d'art nord-américains. C'était comme si ces grands canons de l'histoire de l'art, représentant des paysages pastoraux, des images de répit domestique ou même des scènes de la vie urbaine et industrielle de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, attendaient d'accueillir un monde sortant de la quarantaine au sein de tranquilles galeries muséales.

Dans son compte-rendu de l'exposition *Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), le journaliste Ian McGillis écrit qu'alors que l'équipe du musée ne pouvait pas savoir à quel point le choix de l'exposition était approprié pour une société traumatisée, sortant peu à peu de son isolement, l'optimisme et l'idéalisme profonds de la vision et de l'œuvre de Signac transparaissent à un moment étrangement opportun. Rehaussé par une musique d'époque et une mise en scène fluide, écrit-il, on ne pouvait imaginer meilleur antidote à la morosité de la quarantaine.<sup>8</sup> Parue en juillet 2020 dans le *Montreal Gazette*, cette recension s'exprime ailleurs également par la presse et le public en réponse à l'exposition, et à d'autres présentant des œuvres liées à l'impressionnisme en 2020.<sup>9</sup> En discutant de cet article, la conservatrice du MBAM, Mary-Dailey Desmarais indique qu'avec son équipe, on souhaitait que l'exposition résonne avec les gens et leur offre une sorte d'évasion. Elle s'affirme heureuse que le public ait pu en profiter pendant que l'exposition était ouverte.<sup>10</sup> Steven Legari, art-thérapeute travaillant en permanence au MBAM, a indiqué dans un article du *New York Times* de 2020 que pendant la pandémie, il privilégiait les images représentant la nature, comme celles des artistes impressionnistes, aux œuvres plus contemporaines pour les séances qu'il organisait au musée. Il a ajouté qu'en quarantaine, on regarde tous les jours les

mêmes choses chez soi et la répétition réduit la capacité de concentration. À l'inverse, les musées sont des lieux d'émerveillement, de beauté et de fascination.<sup>11</sup> De même, en discutant de l'accueil européen en 2020 de l'exposition *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons* qu'elle a organisée, la conservatrice Katerina Atanassova du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) fait remarquer que les œuvres impressionnistes sont considérées comme relativement faciles à regarder et traitant des sujets agréables, ayant moins trait aux questions sociales et à la violence du point de vue d'aujourd'hui. Elle constate que pendant la pandémie, c'est un aspect qui attire le public et lorsque les gens fréquentent le musée, ils souhaitent pouvoir se détendre.<sup>12</sup>

Déjà avant la pandémie, l'accent se mettait de plus en plus sur le rôle des musées d'art en matière de santé publique et de bien-être communautaire. Le MBAM ouvrait la voie en particulier, ayant intégré des programmes de bien-être au sein de l'institution avec d'importants programmes et de multiples partenariats communautaires avec des équipes de recherche et spécialistes de la santé et du bien-être.<sup>13</sup> Pendant la pandémie, de nombreux musées à travers l'Amérique du Nord ont commencé à étudier plus attentivement leur rôle dans la santé et le bien-être, considérant le MBAM comme une ressource.<sup>14</sup> Au cours des premiers mois de la pandémie, la direction du MBAM a soutenu que les musées devraient être considérés comme un service essentiel dans le cadre d'un plan de déconfinement.<sup>15</sup> Avant ces initiatives contemporaines liant les musées d'art à la santé et au bien-être, l'idée d'un effet édifiant ou transcendantal des musées sur leurs visiteurs remonte au contexte post-Lumières de leurs débuts, y compris les discussions sur le rôle des musées comme « forum ou temple ».<sup>16</sup>

En effet, une partie de ce que le public peut trouver de réconfortant en reprenant des visites aux musées d'art n'a peut-être pas seulement à voir avec les œuvres particulières présentées, mais aussi avec toute l'expérience de la visite du musée. C'est une occasion d'entrer à nouveau dans une suspension de la réalité familière et ritualiste, ou comme l'écrit Kenneth Clark, cité par Carol Duncan dans son ouvrage de 1995 *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, la seule raison de rassembler des œuvres d'art dans un espace public est qu'elles produisent en nous une sorte de bonheur exalté. Pendant un moment, selon lui, c'est comme s'il y a une clairière dans la jungle et l'on repart ensuite rafraîchis, avec une capacité de vie accrue.<sup>17</sup> On pourrait se demander quand la reconstitution d'une telle expérience ritualiste pourrait être plus attrayante et inspirer un plus grand sentiment de confort que pendant une pandémie, coïncidant avec un moment historique d'agitation sociale accrue.

Outre les effets généraux de « l'expérience muséale » et du sens de calme générés par la contemplation des œuvres impressionnistes représentant la nature et des scènes domestiques à travers une palette de couleurs paisibles, un autre élément peut entrer en jeu quant à la réception du public des œuvres impressionnistes. C'est un élément qui a trait à une notion de patrimoine partagé. Depuis le début du mouvement impressionniste, l'implication des artistes internationaux, l'échange de connaissances et l'ubiquité des œuvres impressionnistes conservées et exposées dans les musées d'art internationaux, en particulier en Amérique du Nord, ont eu un effet sur l'imaginaire collectif. Il s'agit d'un langage visuel et intellectuel contribuant au développement d'un sentiment d'appartenance et de patrimoine qui est partagé par plusieurs cultures, communautés ou pays du monde. Ainsi, on peut se demander comment un tel sentiment d'affinité et de patrimoine culturel partagé peut se développer par rapport à une œuvre ou un ensemble d'œuvres d'art provenant d'un autre lieu et d'une autre époque ; comment ce sentiment de patrimoine partagé se développe-t-il, comment se perpétue-t-il et comment évolue-t-il ?

Cependant, une visite à un musée d'art – ni même la contemplation d'un corpus d'œuvres particulier tel que l'impressionnisme – n'est pas nécessairement vécue par tous de la même manière. Si l'année 2020 a incarné une recherche publique de bien-être et de confort, elle a également entraîné une profonde remise en question postcoloniale de la persistance de certaines structures sociales et patrimoniales inéquitables. À plus d'un titre, l'année 2020 a représenté un moment de crise pour la survie de nombreux musées.<sup>18</sup> Face aux fermetures, à l'arrêt des sources de revenus, aux réductions budgétaires et de personnel, les musées ont également été les témoins d'intenses confrontations autour de l'injustice raciale et de la lutte des classes encore profondément enracinées en Amérique du Nord comme ailleurs. Les musées ont souvent été l'objet de critiques postcoloniales et antiracistes et nombre d'entre eux ont procédé aux autocritiques montant jusqu'aux racines de leur existence.<sup>19</sup>

Dans le monde des musées d'art occidentaux, ces événements se sont déroulés dans ce qui était déjà un contexte de remise en question accrue, à la fois interne et externe, quant à la nature et la présentation de leurs collections internationales.<sup>20</sup> Ces dernières années ont été marquées par une grande attention muséologique et publique accordée aux problèmes postcoloniaux entourant le réexamen d'œuvres d'art international, conduisant parfois au rapatriement ou à la restitution des œuvres vers leurs pays, nations et communautés d'origine. Pour certaines catégories d'objets d'art muséaux, par exemple ceux qui ont été expatriés à la suite de pillages liés à la guerre ou à

contrecoups des pouvoirs coloniaux, ces réflexions critiques sont souvent considérées comme des problèmes urgents liés au droit culturel humain.<sup>21</sup>

Pour d'autres catégories d'objets d'art muséaux, dont la provenance et la présence hors des cultures et des lieux d'origine s'intègrent dans un cadre reconnu à l'international comme légitime et éthique, un réexamen des circonstances et des influences entourant des enjeux muséologiques contemporains peut aussi s'entreprendre avec une perspective plus nuancée. Ces œuvres peuvent être sujettes à un examen critique en ce qui concerne les circonstances dans lesquelles elles ont parcouru le monde, leur rôle dans l'affirmation et la promotion de certaines structures culturelles, patrimoniales ou hégémoniques, et leurs sphères d'influence. De même, dans certains cas, une légitimité auparavant reconnue comme telle peut aussi se transformer avec le temps en objet de contestation lors de nouvelles révélations relatives à la provenance. En remontant au début des fondements de l'impressionnisme et faisant référence à l'importante exportation d'œuvres d'art français vers le Royaume-Uni et l'Amérique du Nord à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Janet Brooke note que les conséquences de cette situation ont été particulièrement sensibles en France. Le constat de cet exode d'œuvres d'art a souvent été âprement dénoncé dans la presse comme représentant un danger pour la survie de la culture nationale, ou une forme de « pillage légal », comme l'écrivait un auteur de l'époque.<sup>22</sup>

Ces questions se voient souvent traitées dans un cadre postcolonial binaire : un objet devrait-il avoir sa place légitime ici ou ailleurs ? l'objet a-t-il plus d'importance pour une culture ou pour une autre ? Selon Anthony Shelton de l'Université de la Colombie-Britannique (*University of British Columbia*), un élément crucial de la nouvelle muséologie (*critical museology*) est qu'en définissant tout aspect de la société ou de la civilisation régionale dont cette société fait partie, son contraire est implicitement défini ou reproduit.<sup>23</sup> Devant des questions complexes et changeantes concernant la relation des objets d'art à plus d'une culture, communauté ou nation, la notion de patrimoine serait donc fondamentalement instable. De nouveaux cadres d'analyse continuent d'être développés afin de répondre à ces perspectives évolutives et de les faire avancer.

C'est dans ces réflexions et en reconnaissant qu'un objet ou corpus d'art peut être lié au paysage patrimonial de plus d'une culture, communauté ou nation que s'inscrit la présente étude. En délimitant le concept de « patrimoine partagé » (*shared heritage*), ce texte propose de considérer des expositions liées à l'art impressionniste présentées par des musées nord-américains en 2020. Les expositions étudiées ici sont : *Monet and Chicago* à l'Art Institute of Chicago ; *Monet*

*and Boston: Lasting Impression* au Museum of Fine Arts Boston ; *Paris dans le temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants* au Musée des beaux-arts de Montréal ; *Degas at the Opéra* à la National Gallery of Art à Washington, DC ; *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC ; et *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons*, une exposition multisite présentée en 2020 par le Musée des beaux-arts du Canada.

Un des aspects saillants qui émerge de l'application du concept de patrimoine partagé dans le cadre théorique de la nouvelle muséologie est la reconnaissance que lorsque l'histoire des objets d'art et leurs liens avec le patrimoine s'accroissent dans le temps et dans l'espace, les récits qui accompagnent ces objets évoluent et prennent de nouvelles dimensions, menant à d'autres sphères et niveaux de compréhension. À la suite de l'an 2020, marqué par la convergence d'une pandémie et une résurgence des tensions raciales et politiques, c'est aussi un questionnement qui se démontre particulièrement opportun.

## **Énoncé de la problématique : Question de recherche et objectifs**

Interrogeant la place de l'impressionnisme dans l'imaginaire nord-américain, la question de recherche pour cette étude s'est notamment développée autour d'une réflexion pertinente tant à l'histoire de l'art qu'à l'actualité muséologique et sociale. Elle se décline comme suit : en puisant dans le cas particulier des expositions liées à l'impressionnisme et présentées par des musées d'art nord-américains au cours de la première année de pandémie en 2020, comment un concept nommé « patrimoine partagé » peut-il contribuer à l'avancement de la pensée érudite en muséologie et en histoire de l'art, et s'avérer pertinent à la pratique muséologique actuelle ?

## **Actualité et pertinence du sujet**

Il n'est pas nécessaire de chercher loin pour constater l'importance continue des œuvres impressionnistes et de celles liées à ce mouvement dans les collections institutionnelles et privées nord-américaines. De même, il suffit peut-être de regarder les programmes d'exposition récents de plusieurs musées de renom nord-américains pour apprécier la prédominance continue de l'impressionnisme dans le paysage muséal nord-américain. L'impressionnisme français est notamment encore considéré comme canonique dans l'étude et la présentation de l'histoire de l'art

en Amérique du Nord, comme ailleurs à l'international. Comme abordé dans l'état des lieux à suivre, l'intérêt pérenne auprès du public pour l'impressionnisme a récemment mené de nombreux chercheurs à renouveler le regard critique sur ce mouvement. Selon Atanassova, l'impressionnisme est éternellement populaire au Canada ; elle affirme que le public canadien d'aujourd'hui continue à manifester un grand intérêt pour ce mouvement. Elle soupçonne que cet intérêt va continuer à s'accroître, notant qu'au cours des trente dernières années, c'est un mouvement d'art qui est cité pour la fréquentation du public, et l'un des trois principaux types d'expositions vers lesquels les musées continuent de se tourner pour attirer le public.<sup>24</sup>

L'ampleur des études sur l'impressionnisme est loin d'indiquer l'achèvement des connaissances. Au contraire, cette historiographie et l'intérêt continu du public pour l'impressionnisme nécessitent, voire exigent, que l'étude scientifique du mouvement ne stagne pas. Une étude continue est cruciale pour assurer que le corpus de recherche évolue, qu'il soit pertinent et qu'il réponde de manière critique aux développements sociaux et scientifiques actuels. Desmarais se fait l'écho du constat que, lorsque l'on considère des œuvres historiques telles que celles du 19<sup>e</sup> siècle, il est facile de présumer que tout ce qu'il y a à savoir sur le sujet est déjà connu ; pourtant, il y a toujours plus à découvrir.<sup>25</sup>

Dans le contexte muséal actuel où le personnel muséal et le public s'engagent de plus en plus dans des questions liées à la critique institutionnelle et aux fondements des collections muséales internationales, on est amené à interroger tous les aspects de ces collections. Les questions peuvent s'avérer encore plus complexes lorsqu'elles concernent des œuvres d'art et d'autres objets muséaux qui s'associent à une multiplicité de patrimoines, souvent de longue date. Interroger ces enjeux dans la foulée de l'an 2020, marqué par une pandémie, une résurgence des tensions raciales et politiques et de nombreuses questions tant pratiques qu'existentielles relatives à l'importance des musées à la société actuelle constituent une enquête des plus opportunes.

## **Arrimage théorique et conceptuel**

À travers cette étude, la notion de « patrimoine partagé » est proposée dans le contexte du cadre théorique de la nouvelle muséologie. Afin d'approfondir l'apport de la nouvelle muséologie et d'appliquer ce concept plus spécifiquement à l'impressionnisme et aux œuvres échangées majoritairement sur le marché d'art légitime, la question de recherche a évolué selon deux courants de réflexion : 1. De nombreux spécialistes actuels de l'impressionnisme affirment la pertinence de

porter un regard renouvelé au mouvement et à ses répercussions, par exemple à l'égard de la globalisation, l'inclusion, et le rôle du marché de l'art du 19<sup>e</sup> siècle dans le développement de l'impressionnisme. En même temps, les expositions et autres activités liées à l'impressionnisme se poursuivent à une fréquence régulière et de façon ininterrompue au sein des musées d'art nord-américains. Ces circonstances indiquent que l'élaboration et l'application d'un nouveau cadre conceptuel sont opportunes. 2. Une brève évaluation critique est entreprise des concepts liés au patrimoine et au postcolonialisme découlant de la nouvelle muséologie et de leur application aux objets d'art, aux autres objets muséaux et aux corpus d'œuvres conservés dans les collections muséales internationales. Cet exercice vise à cerner des lacunes actuelles menant au développement d'un concept de patrimoine partagé afin de répondre à certains de grands débats interconnectés du domaine muséal international actuel.

## **Définitions et paramètres : Concepts ou termes spécialisés utilisés dans la recherche**

### « patrimoine »

Dans cette étude, la discussion sur le patrimoine fait plus particulièrement référence au patrimoine culturel. Bien que d'autres aspects des études actuelles sur le patrimoine soient abordés plus en détail dans la section consacrée à l'état des lieux, la définition du patrimoine culturel proposée par l'UNESCO<sup>26</sup> peut être considérée comme l'une des plus largement reconnues dans le monde. Selon l'UNESCO, le terme de patrimoine culturel inclut 1. Le patrimoine culturel matériel, qui comprend le patrimoine culturel mobilier (peintures, sculptures, monnaies, instruments de musique, armes, manuscrits) ; le patrimoine culturel immobilier (monuments, sites archéologiques) ; et le patrimoine culturel subaquatique (épaves de navire, ruines et cités enfouies sous les mers) et 2. Le patrimoine culturel immatériel, notamment les traditions orales, les arts du spectacle et les rituels.<sup>27</sup> C'est principalement le patrimoine culturel matériel qui est adressé dans cette étude. Plus précisément, les références au patrimoine renvoient au patrimoine culturel matériel mobilier sous la forme d'objets d'art conservés dans des collections muséales, ou exposés et étudiés dans un contexte muséal.

### « impressionnisme » (et « impressionniste »)<sup>28</sup>

Une définition de l'impressionnisme, souvent similaire à celle que l'on retrouve sur le site du Museum of Modern Art à New York,<sup>29</sup> renvoie aux artistes majoritairement français ayant exposé ensemble entre 1874 et 1886. Tel qu'il est discuté dans l'état des lieux à suivre, les termes « impressionnisme » et « impressionniste » sont employés dans un sens plus large dans cette étude afin d'éviter un glissement implicite avec l'impressionnisme français. En outre, l'influence mutuelle entre les mouvements de cette période et de la condensation de certains de ces mouvements dans leur développement et leur expression hors de France renforce l'usage du terme impressionnisme dans un sens large. Ainsi, dans cette étude le terme peut englober d'autres mouvements étroitement liés de la période en France et au niveau international, tels que le postimpressionnisme, le fauvisme et le mouvement nabi. En effet, Clark et Fowle énoncent que « impressionnisme » en est venu à être compris et utilisé comme métonymie de modernité.<sup>30</sup>

### « long 19<sup>e</sup> siècle » et dates relatives à l'impressionnisme

La période que l'on appelle le « long 19<sup>e</sup> siècle » est souvent caractérisée comme commençant approximativement en 1750 et se terminant en 1914 avec le début de la Première Guerre mondiale.<sup>31</sup> Cependant, des spécialistes comme Atanassova<sup>32</sup> et Ana Maria Tavares Cavalcanti<sup>33</sup> affirment que pour étudier l'impressionnisme international, la date finale de cette période devrait être repoussée d'une ou deux décennies dans le 20<sup>e</sup> siècle afin de saisir plus précisément l'extension du mouvement impressionniste international tel qu'il a été vécu dans de nombreuses autres parties du monde. Reflétant cette orientation de la recherche récente, le terme « long 19<sup>e</sup> siècle » est utilisé ici dans un sens plus large, couvrant la période allant de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle aux premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle.

### « Amérique du Nord » et « nord-américain »

En raison des principales tendances de collection géographiques à l'époque de l'impressionnisme, les termes « Amérique du Nord » et « nord-américain » réfèrent ici notamment au Canada et aux États-Unis. Toutefois, une recherche rapide a été effectuée en ligne afin de déterminer si des expositions notables liées à l'impressionnisme avaient eu lieu dans d'autres pays d'Amérique du Nord, tels que le Mexique ou aux Caraïbes. Au début de l'année 2020, le Museo Octavio Ocampo à Celaya, Mexique (établi en 2018) était en discussion avec le Museo Somaya à la Ville de Mexico pour recevoir en exposition des œuvres impressionnistes la même année,<sup>34</sup> mais aucune autre trace n'a été trouvée concernant ces plans.

Une seule autre indication d'une exposition relative à l'impressionnisme en 2020 au Mexique a été identifiée, mais il s'agissait d'une exposition numérique organisée par une institution financière à Mexico et il ne semble pas qu'un musée ait été impliqué dans ce projet.<sup>35</sup>

## **Méthodologie adoptée : Collecte de données et méthodes d'analyse**

À la suite d'une évaluation documentaire initiale et d'une réflexion préliminaire, ce travail vise à introduire et faire avancer le concept de patrimoine partagé en examinant des expositions en lien avec l'impressionnisme présentées par des musées d'art nord-américains au cours de la première année de pandémie en 2020. Afin de délimiter et répondre à cet objectif, une méthodologie est adoptée en deux volets : 1) l'élaboration et l'évaluation d'une recherche documentaire, et 2) une étude de cas.

### État des lieux : Recherche documentaire et discussion

Afin de porter une attention particulière aux connaissances actuelles, cerner des lacunes dans les écrits scientifiques (le cas échéant) et avancer la délimitation de la question de recherche, la recherche théorique entreprise est principalement axée sur deux thèmes : 1) des réflexions actuelles de la communauté de recherche sur l'étude de l'impressionnisme et 2) un examen des fondements théoriques postcoloniaux relatifs à l'étude des œuvres d'art, des autres objets muséaux et des corpus d'œuvres qui sont associés au patrimoine de plus d'une culture, communauté ou nation.

La recherche théorique est en outre complétée par des constats documentaires de nature plus empiriques jugés pertinents à la nature particulière du sujet choisi, dont : 1) un regard historique sur le développement de l'impressionnisme en Amérique du Nord et 2) le rôle du musée d'Orsay dans le patrimoine partagé de l'impressionnisme. Il est à noter que conformément aux paramètres limités de ce travail dirigé, il s'agit ici d'un état de lieux restreint qui comprend une recherche documentaire et une réflexion correspondante qui pourrait inspirer d'éventuelles recherches additionnelles.

### Étude de cas

Comme énoncé dans l'introduction de cette étude et correspondant à ses paramètres, le concept de patrimoine partagé s'articule autour d'une sélection de six expositions liées à l'impressionnisme et présentées par des musées d'art nord-américains durant la pandémie de 2020.

Étant en partie un travail de comparaison, cette étude de cas permet un développement plus approfondi du concept de patrimoine partagé, une démonstration de la manifestation de ce concept et une considération d'interventions muséologiques, particulièrement à l'égard de la pratique de conservation (*curatorial practice*). En parallèle, l'exercice offre la possibilité de participer et de contribuer à l'actualité du discours érudit en histoire de l'art sur l'impressionnisme.

La possibilité a également été explorée de mener des entrevues avec les conservateurs muséaux clés pour chacune des six expositions traitées. Dans la mesure du possible, l'objectif des entrevues était d'apporter plus de vie aux sujets abordés en les ancrant davantage dans la pratique muséale actuelle. La réalisation d'entrevues a été limitée par le fait que pour une multitude de raisons (telles que la petite taille de l'échantillon, le calendrier, les barrières institutionnelles, les difficultés présentées par la pandémie en cours et l'indisponibilité pour cause de congé de maladie ou de vacances, pour n'en citer que quelques-unes), il n'était pas possible de savoir à l'avance si le recrutement des participants à l'étude serait fructueux. Pour cette raison, l'inclusion d'entrevues a été conçue comme une activité qui pourrait compléter l'étude, mais pas comme un élément nécessaire à la réalisation du projet.

L'étude a fait l'objet d'un examen éthique universitaire auprès du Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités (CERAH) de l'Université de Montréal avant la prise de contact avec les participants potentiels. Le personnel du commissariat de chacune des six expositions considérées a été contacté au début de 2021 pour sonder son intérêt à participer à l'étude. La majorité des personnes contactées ont bien voulu répondre, mais seulement deux de ces personnes étaient disponibles pour participer à l'étude. Les deux participantes sont attachées aux musées canadiens. Pour cette raison, il est possible que les résultats finaux de l'étude reflètent parfois plus intimement une perspective canadienne, bien que le sujet général de l'étude reste nord-américain. L'évaluation éthique a souligné l'importance de s'assurer que les participantes se sentent entièrement à l'aise avec leur niveau de participation, y compris le fait qu'une participante pouvait se retirer partiellement ou entièrement de l'étude à tout moment avant la soumission finale du projet à l'université. Cet aspect a été dûment souligné auprès des participants potentiels. Chaque entrevue transcrite a été évaluée en fonction des éléments les plus pertinents pour le projet, et ces éléments sont inclus dans le texte de l'étude présenté ici.

### Mention particulière à propos de la réalisation de recherche durant la pandémie

Même si elle a éventuellement servi d'inspiration pour un aspect du champ de l'étude de cas, il est à noter que la pandémie aura aussi imposé quelques limites à la recherche pour cette étude. Le début de l'étude correspondant à l'arrivée de la pandémie au printemps 2020, les services bibliothécaires étaient réduits et la recherche documentaire s'est effectuée largement en ligne. De même, les possibilités d'entretiens et autres formes de travail de terrain en présentiel ont été fondamentalement restreintes. Lorsque quelques exceptions existent (par exemple, des sources consultées ou visites réalisées avant la période de pandémie ou durant les brefs moments de déconfinement), les résultats de ces recherches sont inclus ici. Les expositions ont été étudiées par biais de diverses autres ressources disponibles, notamment les catalogues d'exposition commandés en ligne auprès des bibliothèques ou par achat, les conférences, articles et critiques d'exposition publiés en ligne, les sites Web des musées et les publications sur les réseaux sociaux. Tout au long du travail de recherche, il s'est avéré important de rester flexible et d'adapter le travail en fonction des conditions sanitaires évolutives.

## **Section II État des lieux : Recherche documentaire et discussion**

Comme signalé dans la section « Méthodologie », la présentation de la recherche documentaire entreprise pour cette étude débute avec deux sections plutôt théoriques afin de mieux délimiter et positionner la question de recherche : un regard sur les réflexions actuelles de la communauté de recherche sur l'étude de l'impressionnisme, suivi par un examen des fondements théoriques postcoloniaux relatifs à l'étude des œuvres d'art, des autres objets muséaux et des corpus d'œuvres s'inscrivant au patrimoine de plus d'une culture, communauté ou nation. Sur la base des résultats de ces enquêtes, d'autres recherches de nature plus empirique ont été menées afin de contextualiser et de préciser certains des concepts théoriques discutés et d'enrichir la base de connaissances relative à l'étude de cas à suivre. Cet aspect de la recherche documentaire s'agit de poser un regard historique sur le développement de l'impressionnisme en Amérique du Nord, et une considération du rôle du musée d'Orsay dans le patrimoine partagé de l'impressionnisme.

### **Réflexions actuelles de la communauté de recherche sur l'étude de l'impressionnisme**

De la fin du 19<sup>e</sup> au début du 20<sup>e</sup> siècle, la création, le commerce et la collection d'œuvres de l'impressionnisme international ont créé un vaste et complexe réseau culturel diasporique, marqué par les voyages et les échanges intercontinentaux d'artistes, de collectionneurs, de marchands, de représentants institutionnels et d'un public en plein essor à bien des égards. La culture de collection est historiquement étroitement liée aux constructions occidentales, à l'accumulation de richesses matérielles et financières et aux récits coloniaux. Au cours des cinq dernières années, la recherche sur l'impressionnisme a pris de l'ampleur en ce qui concerne la théorie postcoloniale et d'autres approches sociales critiques de l'histoire de l'art.

#### Perspectives des spécialistes du marché de l'art du 19<sup>e</sup> siècle : à la recherche de nouveaux cadres

En tant que conservateur invité au Bowes Museum au Royaume-Uni pour l'exposition *SOLD ! The Great British Antiques Story* présenté en 2019, Mark Westgarth de l'Université de Leeds (*University of Leeds*) a été motivé par une déconnexion perçue entre les études muséales et le marché de l'art, qu'il caractérise comme une dichotomie de l'espace sacré du musée et de l'espace profane du marché. Notant cependant que le marché de l'art a joué un rôle fondamental dans l'histoire des musées et reconnaissant la possibilité de perturber les récits établis en interrogeant cette déconnexion de manière critique, Westgarth a approché le Bowes avec une proposition d'exposition qui placerait le marchand d'art au centre d'une histoire du commerce des antiquités en Grande-Bretagne.<sup>36</sup> De même, en considérant l'impressionnisme sous l'angle du patrimoine partagé, le marché de l'art du 19<sup>e</sup> siècle est un facteur important à prendre en compte. Le commerce international des œuvres d'art a été un vecteur clé à l'égard de la visibilité du mouvement en dehors de la France et d'un accès à celui-là à l'étranger, conduisant tôt à l'enrichissement d'importantes collections privées et institutionnelles en dehors de la France.

Dans leur publication de 2019 intitulée *Art Crossing Borders : L'internationalisation du marché de l'art à l'ère des États-nations, 1750-1914*, les coéditeurs et auteurs Jan Dirk Baetens et Lyna Dries citent le concept parfois critiqué de Harrison C. White et Cynthia A. White du système critiques-marchands comme à ce jour celui qui se rapproche le plus à une métanarration de l'histoire du marché de l'art moderne du 19<sup>e</sup> siècle.<sup>37</sup> Avec *Art Crossing Borders*, Baetens et Dries cherchent à ajouter de nouvelles dimensions au récit de cette histoire. Ils postulent qu'au cours de l'intégration du marché de l'art européen du long 19<sup>e</sup> siècle, une économie de la connaissance basée sur les identités nationales (ou en matière de l'art, les « écoles nationales ») constituait une condition préalable essentielle à une économie internationale des biens. Divers acteurs impliqués

dans le marché de l'art ont répondu et contribué à cette économie de la connaissance, qui a servi à la fois à construire et à contrer les idées entourant l'identité nationale. Les auteurs notent un paradoxe dans le fait que les connaissances fondées sur les catégories ou écoles nationales ont conduit à une internationalisation accrue du marché de l'art, ce qui a créé en revanche des tensions qui nécessiteraient un nouveau discours cosmopolite et mondial.<sup>38</sup>

Contrairement à un cadre national spécifique qui, selon eux, prévaut encore dans l'étude du marché de l'art du 19<sup>e</sup> siècle, Baetens et Dries imaginent de nouveaux modèles de recherche moins ancrés dans les constructions et les études de cas des États-nations. Ils qualifient *Art Crossing Borders* de premier et modeste pas vers une histoire internationale du commerce de l'art au 19<sup>e</sup> siècle, indiquant qu'il reste encore du travail à faire et que des cadres innovants sont nécessaires pour une approche renouvelée de l'étude de ce sujet aux multiples facettes.<sup>39</sup> La présente étude s'inscrit dans la foulée de ces constats et introduit la notion flexible et non binaire de patrimoine partagé qui peut soit inclure, soit dépasser les constructions fixes de l'État-nation pour englober les nombreuses complexités de l'histoire de l'art et de la pratique muséale contemporaines.

### L'impressionnisme mondialisé

Tout en reconnaissant la France comme le lieu de genèse de l'impressionnisme, une communauté internationale de chercheurs contemporains suggère qu'il y a eu une confusion, ou un glissement implicite, entre l'impressionnisme global et l'impressionnisme français, et s'efforce de décentrer ce discours. Alexis Clark et Frances Fowle, de l'équipe éditoriale et auteures contributrices de l'anthologie *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*, discutent de cette récente évolution dans le traitement savant de l'impressionnisme. Elles expliquent que les plans initiaux du colloque « Writing Impressionism Into and Out of Art History, 1874 to Today » au Courtauld Institute of Art en 2017 ont été esquissés en juillet 2016 lorsqu'Alexis Clark, en partenariat avec David Peters Corbett au Centre for American Art du Courtauld, a proposé d'évaluer l'état actuel des études sur l'impressionnisme qui avaient semblé décliner en termes d'intérêt académique, mais pas public. Le colloque s'est concentré sur la mondialisation de l'impressionnisme et a servi d'inspiration pour l'anthologie.<sup>40</sup>

Selon Fowle et Clark, le Centre for American Art a insisté pour que le colloque aborde l'impressionnisme d'un point de vue transnational. Le colloque de 2017 a été suivi en 2019 par la séance « A World in Light: Impressionism in a Global Context, 1860–1920 » lors du congrès de la

College Art Association en 2019 et par le symposium annuel Anne d'Harnoncourt à l'Université de Pennsylvanie (*University of Pennsylvania*) en 2019 qui a eu lieu cette année-là autour du thème *Impressionism Around the World : Art and Globalization at the Turn of the Twentieth Century*. Lors de ce symposium, des communications ont été présentées sur l'impressionnisme en France, aux États-Unis, au Canada, en Australie, en Indochine française (l'actuel Vietnam), en Turquie et en Argentine.<sup>41</sup> En 2020, le colloque virtuel « Collectionner l'impressionnisme », organisé par cinq institutions de recherche françaises, s'ajoute à cette liste. Les itérations internationales localisées de l'impressionnisme ont également été abordées lors de cette conférence, par exemple, celles qui se sont produites au Pays de Galles, au Japon, en Chine, au Canada et aux États-Unis.

Discuter des nombreuses expressions locales de l'impressionnisme à travers le monde dépasserait le cadre de cet article, mais on pourrait citer l'analyse de Samuel Raybone sur la façon dont l'impressionnisme a été adopté par les institutions culturelles du Pays de Galles, percevant que cela serait essentiel pour que le Pays de Galles rattrape la modernité.<sup>42</sup> De sa part, Cavalcanti retrace soigneusement la relation du Brésil avec l'impressionnisme, y compris le débat entre les spécialistes brésiliens sur la manière de définir le mouvement et s'ils considèrent que les artistes brésiliens étaient impressionnistes ou non à l'époque du mouvement. Son travail illustre également la manière dont un sentiment de patrimoine peut se développer à distance avec un corpus d'art international par l'acquisition de connaissances (par exemple, à travers des lectures et des reproductions) et l'affectation de valeur, même lorsqu'il n'y a eu que peu ou pas de contact direct avec des œuvres.<sup>43</sup>

En discutant de l'exposition *Le Canada et l'impressionnisme : New Horizons* et le mouvement impressionniste canadien, Katerina Atanassova constate qu'influence ne signifie pas copie, mais plutôt évolution. Elle ajoute que les Canadiens ont adopté la technique, la philosophie et l'esthétique impressionnistes, mais qu'avec le temps, ils en ont fait leur propre style, d'un caractère particulièrement canadien. Elle affirme que si, par la suite de l'exposition, les Canadiens sont convaincus et arrivent à convaincre le monde que deux mots naguère éloignés l'un de l'autre, « le Canada » et « l'impressionnisme », doivent être réunis, qu'ils sont porteurs d'un nouveau sens et qu'ils écrivent un nouveau chapitre de l'histoire de l'impressionnisme mondial, la mission de l'exposition est accomplie.<sup>44</sup>

Les perspectives de ces chercheurs démontrent comment, même si le mouvement a débuté en France, l'impressionnisme s'est transformé en un mouvement mondial avec le développement de relations uniques et d'itérations locales dans différents endroits du monde.

### Inclusivité, Diversité, Équité, Accessibilité : Questions mondiales, initiatives institutionnelles

Évoquant la montée du nationalisme, de la xénophobie et de la discrimination ouverte fondée sur les différences raciales, culturelles et autres au 21<sup>e</sup> siècle, Fowle et Clarke insistent sur l'urgence de raconter des histoires de l'art dans lesquelles des voix et des perspectives élevées nous permettent de défendre plus pleinement et plus résolument un passé commun et, avec lui, un présent commun.<sup>45</sup> Dans la période postcoloniale, post-industrielle et postmoderne d'aujourd'hui, une réévaluation critique, marquée par des perspectives multiples et changeantes, s'impose sur les pratiques établies du milieu culturel et artistique. S'adresser aux enjeux actuels d'inclusion, de diversité, d'équité et d'accessibilité (IDÉA) est un impératif largement partagé entre cultures, communautés et nations.

Dans le milieu muséal nord-américain, une tendance récente est la création de postes en gestion, souvent à de très hauts niveaux, et de comités de travail pour favoriser la réflexion et l'action sur les questions relatives aux enjeux IDÉA au sein des institutions. C'est notamment le cas des six institutions nord-américaines traitées dans cette étude.<sup>46</sup> Cette tendance informe de plus en plus presque toute initiative muséale en Amérique du Nord, y compris l'organisation des expositions et la présentation des œuvres d'art. Les enjeux IDÉA sont ainsi souvent traités par les chercheurs et conservateurs au sein des institutions muséales dotées d'importantes collections d'œuvres impressionnistes.

En tant qu'homologue français de ces institutions nord-américaines et sous la récente présidence de Laurence des Cars,<sup>47</sup> le musée d'Orsay élabore une programmation qui reflète de plus en plus une multiplicité de perspectives et de recherches correspondantes afin d'attirer et de répondre à un public diversifié. En 2019, le musée d'Orsay a notamment reçu avec enthousiasme l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse (Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* aux États-Unis). Organisée en collaboration avec la Wallach Art Gallery de l'Université de Columbia (*Columbia University*) à New York et le Mémorial ACTe à Pointe-à-Pitre, la genèse de cette exposition itinérante se situe dans les initiatives et la recherche inédite de la conservatrice états-unienne Denise Murrell. Interrogeant le rôle de la représentation des modèles noirs dans le développement de l'art moderne et les questions raciales en lien avec

celle-ci, l'exposition a été accueillie à Paris avec grand succès par le public, ayant attiré 500 000 visiteurs<sup>48</sup> et nécessitant un élargissement des espaces d'exposition afin de les accommoder.<sup>49</sup> Selon des Cars, « on avait travaillé avec un comité scientifique international. Nous avons soigné la contextualisation. C'est un des rôles fondamentaux des musées, la remise en contexte. On ne déboulonne pas. On est là pour questionner, former le regard, nourrir d'information. Nous n'avons pas à juger. »<sup>50</sup>

*Le modèle noir* fournit un exemple récent de collaboration internationale et de partage du capital intellectuel englobant des principes d'IDÉA dans les domaines de la muséologie et des études en art moderne. Le traitement des questions sociales peut prendre un sens différent et occasionner ainsi des niveaux d'applicabilité variables pour les réalités vécues par des différentes cultures, communautés et nations. Des zones de tension peuvent parfois être rencontrées dans le traitement d'un objet d'art ou des ensembles d'œuvres associées à un patrimoine partagé lorsque les normes culturelles et les approches de recherche divergent, ou lorsqu'elles avancent à des rythmes différents sur des questions différentes. Tout comme le patrimoine lié aux œuvres impressionnistes peut devenir partagé, le dialogue diversifié et évolutif des communautés érudites autour des approches contemporaines de la recherche, de la conservation et de l'interprétation du mouvement peut également devenir partagé.

## **Fondements théoriques menant à un concept de patrimoine partagé**

Afin de percevoir les limites qui entraînent la nécessité de développer le concept de patrimoine partagé et mieux répondre aux complexités culturelles actuelles, des fondements théoriques relatifs à l'étude postcoloniale des objets muséaux pouvant s'inscrire au patrimoine de plus d'une culture, communauté ou nation sont évalués dans cette section. À cette fin, le sens de patrimoine au-delà de la définition de l'UNESCO est examiné plus à fond, suivi par des discussions portant aux concepts d'universalité versus relativisme culturel, d'hybridité et de zones de contacts. Ces investigations et d'autres aspects déjà abordés dans les sections précédentes se résument sous la forme d'une synthèse délimitant le concept de patrimoine partagé.

### Qu'est-ce que le patrimoine ?

La définition de l'UNESCO citée plus haut dans ce texte ne délimite pas en soi la question de savoir comment un objet devient une partie intégrante d'un patrimoine culturel. Ces constructions soulèvent d'importantes questions concernant l'autorité, l'agentivité, la pertinence,

les idées d'universalisme versus relativisme culturel, et les structures de pouvoir postcoloniales, de classe, de richesse et autres. William Logan souligne que le processus de sélection est la clé de la distinction entre patrimoine et histoire ; c'est-à-dire que le patrimoine est le résultat d'un processus de sélection et n'inclut pas tout de l'histoire.<sup>51</sup> Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles affirment la nature performative du patrimoine. Selon elles, le patrimoine doit être actif, dynamique, utilisé et exécuté pour avoir un sens et une puissance, plutôt que d'exister de manière inerte et statique.<sup>52</sup> Les récentes mises à jour du site web du musée d'Orsay indiquent que l'équipe de direction du musée réfléchit également à cette perspective. On y lit : « Les collections sont vivantes : elles évoluent en permanence [...] Nous en renouvelons régulièrement la présentation. Une collection n' est jamais figée : elle entre en résonance avec les préoccupations de notre temps ; le regard collectif change et les approches se renouvellent constamment. »<sup>53</sup>

Sur la question de la matérialité, la définition du patrimoine de l'UNESCO n'adresse pas non plus la question de savoir si, ou comment, le lieu physique de conservation d'un objet du patrimoine culturel est lié au développement du sentiment d'appartenance patrimoniale d'une culture à cet objet, ou à d'autres. Comme il est discuté ailleurs dans cette étude, le processus d'inscription d'un objet d'art dans le patrimoine culturel d'une société peut commencer même s'il n'a pas été physiquement présent dans cette société, par exemple par le partage de connaissances, l'exposition à des reproductions, d'autres associations immatérielles avec l'objet ou des contacts établis lors de voyages. Ainsi, le patrimoine culturel matériel partagé peut se développer directement et à proximité, ou indirectement et à distance.

Bien que le mot « patrimoine » ait souvent des associations positives, les lectures entreprises pour cette étude ont démontré qu'une approche du patrimoine pourrait être entreprise avec un regard plus plastique et adaptable afin de pouvoir répondre aux cas où un aspect du patrimoine, jadis considéré positif, devient plus complexe ou même négatif, lorsque perçu d'un regard critique. Ces associations peuvent varier avec le temps, les circonstances, ou selon les populations impliquées. Comme le notent Silverman et Ruggles, le patrimoine peut avoir des connotations positives et/ou négatives et peut servir à unifier ou diviser les peuples.<sup>54</sup>

Comment une culture, une communauté ou une nation peut-elle dès lors composer avec cette réalité ? Cela présente un défi pour élargir une compréhension de patrimoine afin d'y inclure des aspects négatifs de l'histoire qui méritent également d'être rappelés, même si c'est pour, et avec l'espoir de, ne pas les répéter ; ceci permet de passer d'une connotation (précédemment)

positive à une connotation non positive, ou simplement plus nuancée, tout en tenant compte d'une multiplicité de perspectives culturelles. Comme l'observe aussi Logan, le patrimoine comprend des éléments dont on est généralement fier. Mais parfois, ces éléments peuvent être importants et mériter d'être conservés parce qu'ils rappellent comment les sociétés peuvent mal tourner. Dans ces cas-là, ils peuvent fournir des leçons salutaires pour les générations actuelles et futures.<sup>55</sup> Il s'agit qu'au lieu d'ignorer, obscurcir ou effacer des aspects difficiles de l'histoire et leur lien avec le patrimoine, une réflexion plus approfondie peut être entamée. Des stratégies peuvent être envisagées pour intégrer quelques-uns des aspects pas ou moins positifs dans une narrative culturelle évoluée, même en transformant certaines de ces associations en traits positifs si l'adaptabilité et la réconciliation viennent aussi à faire partie du patrimoine.

### L'universalité versus le relativisme culturel

L'universalisme implique que la relation avec un objet patrimonial est importante et similaire pour les différentes cultures du monde. Il y a un aplatissement du champ culturel ou une homogénéisation pour ainsi dire, et cela semble être l'un des points les plus contestés duquel découlent de nombreuses disputes et critiques postcoloniales. En outre, la notion d'universalité a été vivement contestée comme reflétant plus souvent des valeurs et une esthétique d'origine occidentale. Au fil du temps, l'histoire de l'art et les pratiques muséologiques occidentales ont eu tendance à présenter le canon de l'art occidental comme universel, et les autres arts et cultures visuels comme distincts et « autres ». Cette tendance est de plus en plus remise en question.

Logan observe que la tension entre l'universalisme et le relativisme culturel peut être observée comme émanant de contradictions au sein même de l'UNESCO comme une organisation moderniste aux impacts globalisants qui en même temps défend la diversité culturelle.<sup>56</sup> Logan discute également des différents types de conflits dans lesquels les interrelations entre le patrimoine culturel et les questions de droits de l'homme sont impliquées. Il cite les cas où le patrimoine culturel est utilisé comme un outil pour affirmer les valeurs culturelles dominantes et universalistes d'une manière qui peut manipuler les minorités, au détriment des droits humains.<sup>57</sup> Silverman et Ruggles font écho à ces mises en garde, observant que le patrimoine peut parfois être utilisé comme un outil d'oppression.<sup>58</sup>

Pour sa part, la nouvelle muséologie' selon Shelton, ne peut pas servir d'outil opérationnel ou de mission stratégique aux musées, mais elle doit encourager les institutions à adopter des pratiques plus expérimentales, à défendre l'ouverture et la transparence, et à soutenir l'engagement

critique de la communauté.<sup>59</sup> Peut-être qu'au lieu d'éliminer le canon existant (de l'art occidental), l'impératif est plutôt de l'enrichir tout en favorisant des récits et des canons alternatifs et parallèles (non occidentaux). Une œuvre ou un genre qui a été conservé et exposé à travers le temps peut servir de trope pour attacher, mesurer ou faire avancer des discours divergents qui sont pertinents pour les sociétés contemporaines, élargissant le langage et le vocabulaire avec une plus grande multitude de représentations, de transparences et de perspectives. Tout comme Silverman et Ruggles insistent sur le fait que le patrimoine doit être actif et performé pour être pertinent, le discours sur le canon de l'histoire de l'art peut être plus signifiant lorsqu'il est performatif.

Il existe de nombreuses façons spécifiques par lesquelles un regard critique sur les pratiques muséologiques liées à la narration de l'histoire dans une perspective d'universalisme peut entraîner des changements dans les stratégies actuelles et futures. Par exemple, dans le cas d'une aile ou d'une galerie décrite comme présentant de « l'art du 19<sup>e</sup> siècle », un tel réexamen pourrait consister à s'assurer que l'espace d'exposition contient un échantillon aussi large que possible de l'art mondial du 19<sup>e</sup> siècle. Ou bien, s'il existe des galeries distinctes pour l'art des différentes cultures ou régions géographiques du 19<sup>e</sup> siècle, une autre stratégie pourrait être de renommer la galerie présentant l'art européen (ou occidental, ou de tradition européenne, etc.) comme tel, évitant ainsi de suggérer que ce type d'art est « universel » et que l'art créé dans d'autres traditions est « autre ». Lors du colloque « Collectionner l'impressionnisme » organisé en 2020 par des universités et des institutions culturelles françaises, la professeure Anne Higonnet du Barnard College de l'Université Columbia (*Columbia University*) a suggéré que les œuvres du 19<sup>e</sup> siècle provenant du monde entier et conservées dans la collection du musée du Quai Branly-Jacques Chirac à Paris soient déplacées en amont de la Seine vers le musée d'Orsay, afin de multiplier les rencontres avec des œuvres d'époque provenant du monde entier.<sup>60</sup>

En comparant les introductions à la collection du musée d'Orsay telle qu'elles sont présentées sur le site internet du musée en 2020 et en 2021, il semble qu'une réflexion est déjà en cours au sein de l'institution pour préciser que les œuvres détenues dans la collection du musée représentent l'art de régions spécifiques du globe, et ne reflètent pas ce qui pourrait être considéré par ailleurs comme une représentation universelle de l'art. En 2020, le site indiquait simplement que le musée « présente l'art des quelques décennies qui s'écourent entre 1848 et 1914 ». <sup>61</sup> En 2021, le site web actualisé indique que « ces [œuvres d'art] illustrent la vitalité de la création artistique en France, mais aussi en Europe et en Amérique du Nord ». <sup>62</sup> En fin de compte, ce que

les musées français décident de faire avec leurs collections d'art international le long de la Seine et la manière dont ces décisions sont présentées au public dépendent de ces institutions, car chaque société détermine les moyens les plus pertinents et les plus signifiants d'avancer sur les questions complexes liées au patrimoine partagé des objets d'art internationaux. Il s'agit toutefois d'une conversation active, qui est également partagée.

Au Canada, une décision de la Cour fédérale canadienne rendue le 16 avril 2019 a notamment affirmé l'importance des œuvres d'art internationales pour le patrimoine canadien.<sup>63</sup> Il est important d'examiner pourquoi certaines œuvres d'art internationales peuvent être importantes pour le patrimoine canadien, et, si elles sont adoptées dans le patrimoine canadien, que cela soit fait avec soin et par le biais d'un regard critique. La relation et l'interprétation qu'entretient le Canada avec certaines œuvres d'art internationales peuvent être différentes de celles d'une autre nation ou culture. C'est-à-dire qu'elles peuvent présenter de l'intérêt en raison de facteurs ou de qualités qui ne sont nécessairement pas universelles. Contrairement à ce que l'on pourrait appeler un patrimoine commun ou universel, le concept de patrimoine partagé reconnaît que plus d'une culture (ou communauté, pays, etc.) a un lien patrimonial avec l'objet patrimonial. Le concept n'infère pas une relation qualitative ou valorisante en soi entre l'objet et les cultures en question. Ces liens peuvent être similaires ou très différents, selon les circonstances et les récits évolutifs qui peuvent se développer autour de ces liens. C'est là que réside la possibilité d'une considération à la fois plus large, plus critique et plus nuancée de tous les aspects d'un lien patrimonial entre un objet et plus d'une culture, communauté ou nation qui peut se développer de manière unique et avec des associations positives, négatives, ou les deux.

#### L'hybridité et les zones de contact : perspectives contemporaines

L'hybridité apparaît souvent dans la littérature postcoloniale comme un concept qui est à la fois facilement invoqué, mais aussi débattu.<sup>64</sup> Il est pertinent dans le cadre d'une discussion sur le patrimoine partagé, car il s'agit également d'un concept qui concerne les objets liés à plus d'une culture. Plus précisément, il fait référence au « mélange »<sup>65</sup> ou à l'hybridation de cultures. À un niveau plus abstrait, il peut également impliquer des interactions bidirectionnelles et la compréhension d'idées,<sup>66</sup> et il a également été discuté en lien avec la formation de l'identité dans la modernité tardive.<sup>67</sup> Le concept de patrimoine partagé se distingue de l'hybridité en ce sens que, s'il indique que certains aspects d'un objet sont liés au patrimoine de deux ou plusieurs cultures, il ne dépend pas ou n'insiste pas sur un mélange ou une hybridation de ces cultures ni sur un degré

particulier de contact ou d'échange entre elles. Ces événements peuvent également se produire, et même être provoqués par des aspects du patrimoine partagé, mais ils ne sont pas eux-mêmes la préoccupation du concept.

Les « zones de contact » sont un autre concept utilisé en relation avec les objets qui se rapportent à plus d'une culture. Il est développé en 1992 par Mary Louise Pratt qui décrit la zone de contact comme un espace dans lequel des peuples géographiquement et historiquement séparés entrent en contact les uns avec les autres et établissent des relations permanentes.<sup>68</sup> Tel qu'utilisé par Pratt, ce concept est hautement politisé et implique généralement des conditions de coercition, d'inégalité radicale et de conflit insoluble.<sup>69</sup> Emma Poulter a fait évoluer le concept afin de suggérer une nouvelle façon de travailler avec les objets. L'approche de Poulter se concentre explicitement sur le pouvoir rassembleur de leur matérialité, passé et présent, afin de susciter le dialogue et incarner de nouvelles compréhensions.<sup>70</sup> Poulter a également caractérisé les zones de contact et l'hybridité comme étant toutes deux incarnées dans l'aspect physique de l'objet et inséparables de sa matérialité.<sup>71</sup>

Comme abordé à différents moments de cette étude, le patrimoine partagé d'un objet d'art ou d'un ensemble d'œuvres par plus d'une culture peut se développer de manière matérielle et directe, ou de manière immatérielle et à distance. Même si le concept de patrimoine partagé réfère à un objet d'art, il va au-delà des questions fondées principalement sur la matérialité et concerne au moins autant l'impact de l'objet sur la culture et les liens de l'objet avec le patrimoine de cette culture. En évoquant que le monde numérisé du 21<sup>e</sup> siècle déstabilise les espaces d'interaction autrefois plus facilement définissables et géographiquement circonscrits, Shelton semble également disposé à aller au-delà des questions de matérialité qui étaient plus prédominantes lorsque les premières propositions d'hybridité et de zones de contact ont été avancées qu'elles ne le sont aujourd'hui.<sup>72</sup> Ainsi, la prévalence accrue de l'art numérique et des reproductions complique et dépasse les concepts et les hypothèses centrés sur la matérialité.

Les concepts abordés dans cette section sont indéniablement étroitement liés entre eux, de la même manière que Poulter souligne l'étroite relation entre hybridité et zones de contact. Le patrimoine partagé ajoute une couche supplémentaire au discours postcolonial sur les objets ou corpus d'œuvres qui se rapportent à plus d'une culture. Une étude future pourrait être entreprise afin d'approfondir ces distinctions, de faire progresser le discours au niveau théorique et de s'interroger sur la possibilité d'une application plus large du concept que celle développée ici. Une

telle démarche pourrait s'avérer utile pour situer et évaluer plus précisément la nature du patrimoine partagé dans les paysages théoriques de la pensée postcoloniale et de la muséologie critique.

### Synthèse : délimitation d'un concept de patrimoine partagé

Le patrimoine partagé est un concept qui offre un cadre large et non binaire permettant de reconnaître l'impact et l'importance d'un objet d'art ou d'un ensemble d'œuvres pour le patrimoine de plus d'une culture, communauté ou nation. Ce concept n'est pas le même que ce que l'on peut appeler un patrimoine commun ou universel et il est lié, mais distinct, des concepts précédents mis en avant dans les études postcoloniales pour les objets liés à plus d'une culture, tels que l'hybridité et les zones de contact. Le concept peut inclure des domaines de relation, des zones de contact et l'hybridation, mais n'insiste pas sur ces éléments. Il peut plutôt être considéré comme une continuation de ces autres discours au sein de la nouvelle muséologie contemporaine. Le développement de ce concept a le potentiel de créer un espace théorique élargi pour prendre en compte de multiples perspectives et favoriser des voies créatives et collaboratives sur des questions contemporaines complexes impliquant les collections, l'interprétation et les expositions des musées d'art. Dans cette étude, une attention particulière est accordée à la collection et à l'exposition d'œuvres impressionnistes dans le contexte des musées d'art internationaux, mais il existe un potentiel pour une application du concept plus large relevant d'autres catégories d'art et d'objets muséaux.

Il faut préciser que le concept de patrimoine partagé ne s'engage pas dans des conflits sur la propriété, le lieu de conservation, la légitimité, l'éthique ou d'autres questions de pouvoir opérationnelles. Il ne s'agit pas de nier ces questions, mais de tracer un contexte plus large pour permettre une réflexion érudite et un vocabulaire correspondant pour les cas où il peut être approprié, utile et constructif de le faire. Bien qu'il soit imaginable que l'on puisse tenter d'invoquer le concept de patrimoine partagé lors de telles discussions opérationnelles comme un parmi plusieurs facteurs à considérer (comme les considérations économiques, juridiques, politiques, théoriques, temporelles, logistiques, de conservation ou même de sécurité), l'utiliser pour conforter une attitude colonialiste sous couvert d'internationalisme s'agirait plutôt d'un détournement, surtout si cela est entrepris sans grand sens de réflexion critique, de consultation, de négociation ou de transparence.

Si l'on va un peu plus loin, il serait très probablement insoutenable de tenter de rendre opérationnel le concept de patrimoine partagé pour favoriser des revendications non éthiques ou illégitimes de droits de propriété ou de lieu de conservation. En reconnaissant qu'un objet peut avoir des liens avec le patrimoine de plus d'une culture, d'une communauté ou d'une nation, l'invocation de ce concept implique un examen approfondi de sa provenance, ce qui implique à son tour une prise en compte de tous les aspects de son histoire, tant positifs que négatifs. L'exercice pourrait alors avoir un effet contraire à celui escompté s'il pouvait révéler une histoire de provenance épineuse ou contraire à l'affirmation faite. Dans ce cas, tenter d'opérationnaliser le concept pour justifier une décision potentiellement illégitime ou contraire à l'éthique aurait peu de chances de soutenir une telle prémisse, et pourrait même dévoiler des raisons de la réfuter.

## **Regard historique sur l'impressionnisme et l'Amérique du Nord**

Dans l'Amérique du Nord du 19<sup>e</sup> siècle, l'industrialisation a contribué à l'ascension d'une nouvelle classe supérieure, et la collection d'œuvres d'art était l'une des formes de capital culturel dont cette classe faisait le commerce. Partant de la ville de New York et traversant le corridor industriel (la « *Rust Belt* ») du fleuve Saint-Laurent et des Grands Lacs, les collections privées et institutionnelles d'impressionnisme se sont multipliées, rivalisant souvent avec leurs homologues en Europe. Cet héritage s'est étendu aux capitales nationales d'Ottawa et de Washington, DC, et au-delà. Pourtant, alors que les tendances actuelles de l'étude de l'impressionnisme mettent en lumière des histoires de l'art non homogènes et des itérations localisées de l'impressionnisme, il est important de noter que le développement des liens patrimoniaux avec l'impressionnisme s'est produit différemment au-dessus et au-dessous du 49<sup>e</sup> parallèle. Un examen plus approfondi et comparatif du développement historique des liens avec l'impressionnisme en Amérique du Nord confirme cette recherche et fournit un contexte supplémentaire sur lequel fonder l'étude de cas qui va suivre.

### Les États-Unis

À travers une lecture attentive des catalogues d'art disponibles dans le New York du 19<sup>e</sup> siècle, Leanne Zalewski démontre comment ces catalogues ont contribué à produire un capital social et culturel pour les collectionneurs (états-uniens) qui pouvaient se présenter comme cosmopolites et sophistiqués en raison de leur connaissance de la haute culture européenne.<sup>73</sup> Zalewski<sup>74</sup> et Gerdtz<sup>75</sup> notent tous deux l'importance de la guerre de Sécession<sup>76</sup> qui a marqué un

tournant dans les habitudes des collectionneurs états-uniens. Alors que l'affluence de l'après-guerre atteignait des niveaux jamais vus auparavant et que la mobilité des riches augmentait, les habitudes de collection ont évolué des œuvres d'art domestiques vers le marché international. Zalewski appelle cette période le « *Postbellum Picture Boom* » et explique comment, avec ses écoles bien définies, ses institutions et ses systèmes de récompense, l'art européen, et l'art français en particulier, était considéré comme plus sophistiqué que l'art américain par les collectionneurs américains de l'époque en pleine ascension sociale. La division de la production artistique en écoles nationales distinctes au 19<sup>e</sup> siècle s'est reflétée dans la littérature populaire sur l'histoire de l'art, la critique d'art, les expositions universelles et divers catalogues d'art. Selon Baetens et Dries, les artistes européens ont souvent capitalisé sur l'intérêt porté par les étrangers à leurs écoles nationales en recherchant et en entretenant le mécénat à l'étranger. Les grands marchands d'art importaient des tableaux de l'étranger en Amérique du Nord et les présentaient comme des exemples typiques d'une école nationale.<sup>77</sup>

De tels messages transmis par les marchands d'art aux États-Unis accompagnés par une connaissance des écoles européennes cultivée largement à distance ont peut-être contribué à une relative non-discrimination chez ces collectionneurs états-uniens par rapport au statut d'art « accepté » ou « rejeté » dans le système des écoles d'art et salons européens. Pourtant, si les collectionneurs états-uniens avaient bien su saisir la nature non conformiste et révolutionnaire des œuvres impressionnistes à l'époque, il est aussi possible que ces œuvres aient été appréciées par une société aussi marquée par un goût historique et culturel pour l'indépendance. La confluence de campagnes de marketing de la part des principaux marchands d'art et d'un marché étranger particulièrement bien placé pour conférer au mouvement impressionniste français une valeur culturelle et économique accrue a contribué de manière indélébile à son héritage durable et étendu ainsi qu'aux premiers fondements de l'art moderne.

Comme le constate Atanassova, le contact précoce des États-Unis avec les œuvres impressionnistes françaises explique le rôle particulièrement important joué par les États-Unis dans la valorisation, le développement et la promotion de l'impressionnisme français. Le marchand d'art Paul Durand-Ruel a joué un rôle majeur dans la diffusion précoce des œuvres de l'impressionnisme français aux États-Unis et le mouvement artistique a connu un tournant plus progressif aux États-Unis qu'au Canada. En discutant du concept appelé ici patrimoine partagé, elle affirme qu'elle est d'avis qu'il y avait un patrimoine partagé complet de ces œuvres de

l'impressionnisme français aux États-Unis, s'étendant de New York à la Californie, et impliquant des écoles d'art locales aux États-Unis et des artistes issus de familles aisées qui voyageaient à Paris. Atanassova remarque également que les États-Uniens étaient particulièrement fascinés par Monet. Au-delà de l'influence de leur propre production artistique, dit-elle, les artistes impressionnistes états-uniens actifs en France, tels que Mary Cassatt, ont également joué un rôle clé dans la tendance des collectionneurs états-uniens à acquérir des œuvres impressionnistes françaises.<sup>78</sup> En plus des œuvres de l'impressionnisme états-unien produites au pays ou à l'étranger, des œuvres de l'impressionnisme français sont passées de collections privées à des collections muséales à travers les États-Unis. Elles ont aussi été acquises directement et très tôt par des musées états-uniens. Ce corpus d'œuvres a servi de vecteur au développement d'un sentiment de patrimoine partagé avec l'impressionnisme, ressenti par de nombreux États-Uniens.

### Le Canada

Dans son introduction d'un volume publié en 1989 par le MBAM sur les collectionneurs montréalais actifs entre les années 1880 et 1920, l'historienne de l'art Janet Brooke s'est appuyé sur les archives de l'Art Association of Montreal (AAM) et d'autres organismes pour reconstituer un aperçu des collections d'art de cette époque.<sup>79</sup> Cela était nécessaire, car, bien que certaines de ces collections privées aient fini par se retrouver dans des musées canadiens, beaucoup ont été dispersées depuis longtemps, laissant derrière elles peu de traces. En plus d'apporter une dimension canadienne plus solide à l'étude des collections nord-américaines d'impressionnisme français, l'article de Brooke élargit également un corpus de connaissances permettant aux chercheurs de s'interroger de plus près sur la manière dont les œuvres d'art acquises et exposées par les musées sont intimement liées, voire dépendantes, des habitudes de collection de leurs citoyens, ainsi que du rôle important des marchands d'art dans l'influence de ces habitudes. Inversement, l'absence de telles collections ou l'absence d'accès à celles-ci peut avoir un impact négatif sur les collections et les programmes d'exposition muséaux pour les générations à venir. Une meilleure compréhension de cette histoire peut être importante pour déterminer quand et comment certaines œuvres d'art peuvent, ou non, entrer par la suite dans les collections muséales et en venir à influencer le paysage patrimonial culturel des sociétés locales et internationales.

En ce qui concerne le milieu des collectionneurs d'art montréalais à l'époque où l'AAM a inauguré son musée du même nom en 1912 (qui deviendra plus tard le MBAM), Brooke souligne la prépondérance des collectionneurs d'art européen dans la scène prospère de Montréal. Ces

collectionneurs étaient particulièrement actifs dans la collection d'œuvres des maîtres anciens, notamment des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles hollandais, anglais et espagnols. Toutefois, selon Brooke, malgré la richesse de l'époque, les collectionneurs canadiens n'étaient pas en mesure de pouvoir rivaliser avec les moyens financiers des collectionneurs états-uniens. Les collectionneurs canadiens ont plus tard été critiqués par certains historiens de l'art — par une possible confusion entre le pouvoir d'achat et le goût esthétique, et reflétant le goût de chaque auteur — comme représentant « l'arrière-cour » (*back yard*) des collectionneurs nord-américains. Notamment, ces écrivains attirent l'attention sur le manque relatif d'œuvres d'artistes impressionnistes français dans les collections canadiennes. Brooke discute du déclin de la collection canadienne avec l'arrivée de la Première Guerre mondiale, notant que le Canada a été plus sévèrement touché par la période de guerre que les États-Unis. La collection au Canada s'est presque arrêtée et les familles auparavant riches ont été contraintes de vendre de nombreuses œuvres de leurs collections. Comme il n'y avait pas d'avantages fiscaux à l'époque pour faire don des œuvres d'art aux musées (et que les musées étaient de toute façon pour la plupart des institutions privées à l'époque), de nombreuses collections ont été dispersées par le biais de ventes aux enchères en Europe. Déjà moins nombreuses que celles des États-Unis, les collections canadiennes comprenant des œuvres de l'impressionnisme français, comme celle de Sir George A. Drummond, auraient été considérablement réduites durant cette période.<sup>80</sup>

Atanassova confirme que les collectionneurs canadiens n'étaient pas très friands d'impressionnisme à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, expliquant comment, avec le temps, cela a également eu un impact sur la collection institutionnelle d'œuvres d'impressionnisme canadien. (Figs. 8 et 9) Selon elle, au Canada il n'y avait pas de mouvement ni de groupe cohésif d'artistes ou d'expositions collectives liés à l'impressionnisme. Si les Canadiens ont vu des œuvres impressionnistes, ceci était principalement à l'étranger. Les artistes canadiens qui avaient été à l'étranger et qui travaillaient dans une tradition impressionniste au Canada l'ont fait en tant qu'artistes individuels, n'exposant que quelques œuvres. À l'époque, l'impressionnisme n'occupait pas une place importante dans l'esprit canadien et il ne se reflétait pas non plus dans les collections européennes de ses musées. William Brymner a notamment essayé de défendre l'impressionnisme et d'ouvrir les yeux des Canadiens à ce sujet, mais la seule exposition d'œuvres impressionnistes françaises à l'époque était celle organisée par Durand-Ruel à Montréal. Sinon, il n'y avait pas d'élan ni de machine derrière le mouvement.<sup>81</sup>

Atanassova aborde aussi qu'en 1880, le Musée des beaux-arts du Canada était le dépositaire des œuvres de l'Académie royale des arts du Canada. Au départ, il y avait un équilibre entre les artistes français et anglais représentés, mais les artistes canadiens-français revenant d'Europe n'étaient pas sur le radar du personnel administratif muséal pour la collection, pas plus que le sujet de leurs œuvres réalisées à l'étranger. Les scènes canadiennes (comme l'hiver) étaient davantage collectionnées à cette époque-là. Cela a donc limité la collection d'œuvres impressionnistes et la collection de paysages plus doux, plus tendres n'était pas considérée comme attrayante. Seules une ou deux œuvres de divers artistes canadiens travaillant dans la tradition impressionniste ont été collectionnées au moment de leur réalisation.<sup>82</sup>

En considérant ces différentes perspectives, il n'est pas tout à fait clair si ce que l'on pourrait appeler le « goût » du public et des collectionneurs canadiens peut expliquer la mauvaise réception et le manque de collection d'impressionnisme à l'époque, ou, inversement, si le manque relatif de moyens pour collectionner les œuvres impressionnistes françaises et le manque de parrainage par les marchands de ces artistes dans un contexte canadien ont informé ces « goûts ». Dans un cas comme dans l'autre, il en résulte que peu d'œuvres impressionnistes sont entrées dans les collections muséales canadiennes entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et le début du 20<sup>e</sup> siècle, une période qui allait s'avérer cruciale pour l'établissement de collections importantes du mouvement.

Aujourd'hui encore, les institutions canadiennes se lamentent d'un manque de pouvoir d'achat pour des œuvres d'art internationales importantes et du petit nombre de ces œuvres dans les collections de donateurs potentiels. Comme le fait remarquer Mary-Dailey Desmarais, la collection du MBAM, la collection comprend des œuvres représentatives des grands artistes impressionnistes masculins, mais pas autant des artistes impressionnistes féminines. Il n'y a aucune œuvre réalisée par Berthe Morisot, Mary Cassatt ni Eva Gonzalez dans la collection, par exemple. Desmarais affirme qu'elle souhaiterait qu'il n'en soit pas ainsi, et en regardant les trous dans la collection, elle pense à ce genre de lacune. Elle note toutefois que ces œuvres sont malheureusement très difficiles à trouver et que ce qui aurait pu être acquis en 1890 ne l'est plus.<sup>83</sup>

Une évaluation des collections du MBAC et du MBAM semble confirmer ces appréciations. Une étude abrégée de ces collections a été entreprise pour évaluer un échantillon des fonds et de l'historique d'acquisition des œuvres d'artistes impressionnistes français. Choisis pour avoir constamment travaillé dans un style impressionniste et avoir été étroitement associés

au mouvement au fil du temps, les artistes échantillonnés sont Claude Monet, Alfred Sisley, Berthe Morisot et Camille Pissarro.

La collection du MBAC a fait l'objet d'une recherche sur le site web du musée, qui comprend à la fois les numéros d'accession et les renseignements sur les acquisitions,<sup>84</sup> et d'une vérification supplémentaire sur la base de données en ligne *Artefacts Canada* du gouvernement du Canada.<sup>85</sup> La collection comprend quatre tableaux de Monet, deux de Sisley, deux œuvres de Morisot et vingt-quatre de Pissarro, qui sont pour la plupart des gravures achetées dans les années 1960 à 1980.<sup>86</sup> Le MBAM ne présente pas de catalogue détaillé et consultable des œuvres de la collection permanente sur le site web du musée.<sup>87</sup> Il renvoie plutôt les visiteurs à la page *Artefacts Canada* du gouvernement du Canada.<sup>88</sup> Selon *Artefacts Canada*, la collection du MBAM contient un tableau de Monet, quatre œuvres de Sisley, aucune œuvre de Morisot et cinq œuvres de Pissarro.<sup>89</sup>

Par rapport aux collections comparativement plus importantes d'œuvres de ces artistes impressionnistes français dans les collections des grands musées aux États-Unis, les fonds correspondants dans les collections de ces musées canadiens semblent modestes. Les peintures ayant généralement une valeur monétaire plus élevée que les œuvres sur papier, il est également intéressant d'évaluer les dates d'acquisition par ces institutions selon le support. Il semble qu'il n'y ait eu qu'une seule acquisition par les deux musées d'une peinture de l'un de ces quatre artistes depuis l'an 2000 (une peinture de Monet qui a été acquise par don au MBAC en 2009). La source d'acquisition d'un tableau de Sisley et d'un autre de Pissarro par le MBAM dans les années 1980 n'est pas claire d'après les présentes recherches, mais il semble qu'autrement, le dernier achat d'un tableau de l'un de ces quatre artistes par les deux institutions étudiées a été effectué par le MBAC en 1953, une œuvre de Sisley.

Comme la valeur monétaire des œuvres de l'impressionnisme français a augmenté de façon exponentielle au fil des ans, les musées d'art canadiens n'ont pas eu le pouvoir d'achat nécessaire pour les acquérir, et les dons de collectionneurs semblent avoir été peu fréquents, au mieux. Les acquisitions précoces relativement moins nombreuses des musées canadiens au cours du long 19<sup>e</sup> siècle (comme l'art « contemporain » de l'époque) semblent avoir eu un impact durable sur la présence (ou le manque relatif) d'œuvres impressionnistes dans les collections des musées d'art canadiens, par rapport à leurs homologues aux États-Unis.

Les occasions de contact direct avec les œuvres d'art originales des artistes impressionnistes ayant été moins nombreuses au Canada qu'aux États-Unis, les connaissances du public sur l'impressionnisme se sont développées différemment au Canada et à un rythme différent, ainsi que ses liens patrimoniaux avec ces œuvres. Le rôle des artistes canadiens qui ont étudié et travaillé à l'étranger et l'exposition croissante du public, au fil du temps, à l'érudition, à la couverture médiatique, aux reproductions et aux prêts d'œuvres de l'impressionnisme international auraient joué un rôle plus important dans la familiarisation des Canadiens avec le mouvement et dans le développement éventuel de liens patrimoniaux uniquement canadiens avec l'impressionnisme. Si l'on se réfère à l'article de Brooke, il est important pour cette étude de noter que ce qui n'a pas été acquis et collectionné historiquement par des particuliers et des institutions, et pourquoi, peut être tout aussi pertinent que ce qui l'a été.

## **Le musée d'Orsay : un rôle unique dans le patrimoine partagé de l'impressionnisme**

Le succès commercial à l'étranger a été essentiel dans l'essor des impressionnistes. Comme Durand-Ruel lui-même l'a remarqué dans ses mémoires, ce n'est qu'après avoir réussi à assurer une assise solide à l'art impressionniste à l'étranger — en particulier aux États-Unis — que celui-ci est devenu un sujet d'appréciation en France. Une telle dynamique du succès à l'étranger comme catalyseur (ou même comme condition préalable) du succès sur le marché national n'est en aucun cas unique. Cependant, la nécessité et les effets bénéfiques d'un tel détour sont remarquables pour un art qui sera rapidement considéré comme la quintessence de la France et commercialisé comme très « national ».<sup>90</sup>

Conçu pour accueillir des œuvres d'art d'artistes des écoles françaises et internationales portant sur la période de 1848 à 1914, le musée d'Orsay a été inauguré en décembre 1986 dans une gare rénovée sur les bords de la Seine.<sup>91</sup> Bien que le musée abrite de nombreuses autres œuvres d'art de cette période qui datent d'avant l'impressionnisme ou ayant peu de lien avec lui, la période spécifique couverte par le mandat du musée a contribué à ce qu'il détienne une collection particulièrement importante d'art impressionniste et postimpressionniste. L'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie — Valéry Giscard d'Estaing (EPMO) souligne fréquemment cet aspect de la collection du musée comme étant d'un grand intérêt pour le public : « Les

collections du musée d'Orsay présentent la création artistique de la seconde moitié du XIXe siècle et du début du XXe siècle, période courte, mais extrêmement féconde, qui a vu naître notamment les mouvements impressionnistes et postimpressionnistes. »<sup>92</sup> De nombreuses publications de voyage reprennent également cet accent mis sur l'impressionnisme comme étant d'un intérêt particulier pour les visiteurs du musée d'Orsay.<sup>93</sup>

Puisant dans les collections du Louvre, du Jeu de Paume et du Musée National des Arts et Métiers, le musée d'Orsay a rencontré un grand succès et son appréciation auprès du public français et des visiteurs internationaux n'a fait que croître depuis sa création. En 2019, le musée d'Orsay atteint un record historique de fréquentation, de plus de 3,5 millions de visiteurs (ou plus de 4,5 millions avec le musée de l'Orangerie),<sup>94</sup> tandis que le Louvre et le Centre Pompidou ont vu une réduction de fréquentation durant la même période.<sup>95</sup> Après le Louvre et Versailles, le musée d'Orsay est le troisième musée le plus fréquenté en France.<sup>96</sup> L'impressionnisme et les mouvements apparentés constituant un attrait important pour son public, le succès et l'appréciation du musée sont à bien des égards emblématiques de la place centrale que l'impressionnisme est venu occuper en tant que trésor national français, partagé avec le monde.

Un examen des expositions traitées dans l'étude de cas ici fait ressortir le musée d'Orsay comme un centre commun ou un point d'intersection de l'activité de planification des expositions liées à l'impressionnisme. Il s'agit d'une conclusion logique, dans la mesure où le mandat du musée d'Orsay est de servir de lieu officiel de conservation et de centre d'expertise du gouvernement français pour l'art lié à la période où l'impressionnisme s'est épanoui en France.<sup>97</sup> Ainsi, *Degas at the Opéra* est le fruit d'une collaboration entre la National Gallery of Art et le musée d'Orsay. À noter, deux autres grandes expositions présentées au musée d'Orsay en 2019 étaient également en collaboration avec des musées nord-américains : *Le modèle noir* avec la Wallach Art Gallery de l'Université Columbia (*Columbia University*) à New York, et *Berthe Morisot* avec le Musée des beaux-arts du Québec, le Dallas Museum of Art et la Barnes Foundation à Philadelphie. Si l'on considère les autres expositions incluses dans l'étude de cas de cette étude, *Riffs and Relations* comprend plusieurs œuvres inspirées de l'œuvre *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, conservée au musée d'Orsay.

Atanassova évoque elle-même l'œuvre *Quai des Grands-Augustins* prêtée par le musée d'Orsay pour l'exposition *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons*. L'œuvre de James Wilson Morrice a été exposée au Salon d'automne à Paris et achetée par l'État français.<sup>98</sup> (Fig. 10)

C'est l'une des deux œuvres de Morrice qui sont conservées au musée d'Orsay, l'autre étant *Le Bras gauche de la Seine devant la place Dauphine*. (Fig. 11) Atanassova remarque que le système français des salons et expositions ne faisait pas de discrimination entre les soumissions françaises et étrangères. Les peintres canadiens étaient donc libres d'exposer dans les salons et de s'y faire connaître et apprécier du monde artistique parisien. Ainsi, Maurice Cullen est élu à la Société nationale des beaux-arts en 1895 et James Wilson Morrice fait partie du jury du Salon en 1908.<sup>99</sup> La participation des artistes internationaux dans le mouvement impressionniste centré à Paris a également pour résultat que leurs œuvres s'intègrent dans la collection de l'État français et se conservent maintenant au musée d'Orsay. En revenant à Morrice, Atanassova remarque qu'après la mort de James McNeill Whistler, le critique d'art français Louis Vauxcelles déclare que Morrice est le plus important peintre nord-américain à Paris. Elle constate que l'achat de l'œuvre de Morrice par l'État français et sa critique positive témoignent de l'empreinte des impressionnistes canadiens à Paris et dans le milieu artistique international de l'époque.<sup>100</sup>

D'un point de vue juridique international, on peut prévoir que le rôle du musée d'Orsay dans le patrimoine partagé international de l'impressionnisme ne fera que s'accroître. Le ministère de la Culture a confié au personnel des collections et de la conservation du musée la mission d'émettre un avis d'expert sur les décisions d'exportation concernant les œuvres couvertes par les dates du musée. En plus des lois strictes sur l'exportation, les lois françaises sur l'inaliénabilité des collections des musées nationaux stipulent qu'une fois qu'une œuvre d'art est entrée dans la collection du musée d'Orsay (comme c'est également le cas pour tout autre musée d'État français), elle ne peut jamais être retirée du système muséal français.<sup>101</sup> En même temps, le musée d'Orsay affirme leur politique de prêts d'œuvres sur son site web.<sup>102</sup>

En revanche, aux États-Unis et au Canada, l'aliénation des objets muséaux est traitée davantage comme une question d'éthique que comme une question juridique. Les forces régulatrices qui influencent les pratiques d'aliénation en Amérique du Nord sont notamment le respect des directives éthiques établies par les divers organismes d'accréditation muséaux et les associations professionnelles membres, telles que l'Association des musées canadiens, l'American Association of Museums et l'Association of Museum Directors (basée aux États-Unis, mais qui compte également de nombreux grands musées canadiens parmi ses membres). Les politiques de collections institutionnelles mises en place par les musées eux-mêmes exercent également une influence sur les décisions relatives à l'aliénation. Les conséquences des pratiques d'aliénation

contraires à l'éthique en Amérique du Nord peuvent inclure, entre autres, des sanctions de la part des organismes d'accréditation des musées, une revue de presse négative, la perte de sources de financement et la perte de confiance du public.<sup>103</sup>

À l'exception des objets couverts par l'UNESCO ratifiée en 1970 par les États-Unis et d'autres pays et de la loi états-unienne *US Cultural Property Implementation Act (CPIA)* relative aux biens culturels pillés, les États-Unis, contrairement à la plupart des nations, n'ont pratiquement aucune restriction sur l'exportation des biens culturels et n'imposent aucun droit sur les importations de biens culturels.<sup>104</sup> Au Canada, même si la loi ne prévoit pas explicitement l'inaliénation des objets muséaux des musées nationaux ou privés, il existe un cadre juridique pour l'approbation de l'exportation des œuvres portant un intérêt exceptionnel pour le patrimoine canadien selon la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels, entrée en vigueur en 1985.<sup>105</sup> Même si cette loi ne s'adresse pas directement à l'aliénation des objets muséaux, elle exerce un effet freinant sur l'aliénation s'il est jugé qu'un objet n'est pas susceptible à l'exportation en raison de son importance nationale, telle que jugée par un examinateur-expert dans le domaine.

En ce qui concerne les œuvres impressionnistes, les collections canadiennes contiennent relativement moins d'œuvres susceptibles de présenter un intérêt pour le patrimoine national de l'État français, et les lois canadiennes sur l'exportation restreignent encore davantage la possibilité d'exporter les œuvres qui existent. La situation est entièrement différente aux États-Unis. Il existe d'importantes collections privées d'œuvres impressionnistes et l'exportation de ces œuvres (ou, en fait, de toute œuvre qui pourrait être aliénée des musées états-uniens si un tel événement devait se produire) n'est pas limitée par le gouvernement des États-Unis. Cela est illustré par le cas récent de la plus grande collection d'art à faire l'objet d'une donation à la France depuis l'étranger depuis la Seconde Guerre mondiale, par les collectionneurs états-uniens Marlene et Spencer Hays. Plus de six cents œuvres, principalement françaises et particulièrement fortes en œuvres d'artistes nabis postimpressionnistes, ont été données par le couple au musée d'Orsay, dont la majorité en 2016.<sup>106</sup>

Le cas de cette donation au musée d'Orsay illustre les importants liens culturels et philanthropiques qui persistent entre les États-Unis et la France, en particulier en ce qui concerne le patrimoine partagé des œuvres relatives à la période de l'impressionnisme. Un grand nombre des œuvres offertes par les Hays seront exposées dans un nouvel espace muséal créé dans le cadre du projet « Orsay grand ouvert », financé en grande partie par une donation de vingt millions d'euros faite par un donateur états-unien anonyme par l'intermédiaire de l'organisation

philanthropique American Friends of the Musée d'Orsay.<sup>107</sup> Renforçant encore ces liens, l'EPMO a établi sa résidence permanente aux États-Unis en 2021. Installé dans un hôtel particulier historique sur la 5<sup>e</sup> avenue de New York, l'EPMO aux États-Unis a pour mission « de développer les relations avec les partenaires, soutiens et mécènes nord-américains » en s'inscrivant « dans la politique de diplomatie culturelle de notre pays, renouvelant son attachement aux liens d'amitié et au dialogue interculturel entre la France et les États-Unis. »<sup>108</sup>

Déjà, en 1926, la diplomatie culturelle était évoquée à propos des importantes acquisitions d'art français par des collectionneurs états-uniens, Louis Réau écrivant « faut-il déplorer cette évocation de chefs-d'œuvre et essayer de l'enrayer ? ... il ne faut pas oublier que ces œuvres d'art exportées en Amérique sont peut-être nos meilleurs ambassadeurs ; elles contribuent à accroître notre prestige et à faire admirer, puis aimer la France ». <sup>109</sup> Dans ce cas, les œuvres françaises de la collection Hays sont retournées dans leur pays d'origine, la France, où elles resteront pour désormais, après une longue tournée de « diplomatie » à l'étranger. Néanmoins, la collection restera importante à d'autres égards pour le patrimoine états-uniens, et même pour le patrimoine partagé, en tant que partie d'un ensemble international d'œuvres liées à l'impressionnisme et par sa relation avec l'histoire des collections privées, de la philanthropie et de la diplomatie culturelle.

Comme l'a souligné Logan, le patrimoine résulte d'un processus de sélection. Le rapatriement en France des œuvres d'art françaises de la collection Hays résulte d'un processus de sélection entrepris par des collectionneurs privés états-uniens et un musée national français. Il s'agit d'une donation remarquable, non seulement par la taille et l'importance de la collection, mais aussi par le choix des collectionneurs de la donner à un musée français plutôt qu'à un musée aux États-Unis. Contrairement aux donations d'œuvres de l'impressionnisme français faites par d'autres collectionneurs privés américains qui ancrent encore aujourd'hui d'importantes collections d'impressionnisme au sein des musées états-uniens, pour la collection Hays, l'aspect patrimonial unique qui résulte de l'intégration d'une œuvre à une collection muséale se développera à partir de la France, plutôt que de l'Amérique du Nord. Bien qu'il y ait probablement des institutions aux États-Unis qui auraient souhaité intégrer cet ensemble d'œuvres à leurs collections et étaient en mesure de le faire, pour ces donateurs le choix du musée d'Orsay a dû se distinguer de tous les autres musées.

Le don des œuvres des Hays au musée d'Orsay est également notable dans la mesure où, dans les conditions actuelles, ces œuvres ne pourront plus jamais quitter la France pour entrer aux

États-Unis ou dans tout autre pays outre que par le biais d'un accord de prêt. À la suite du rapport de 2018 sur la restitution des artefacts africains détenus dans les musées français par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy qui a été commandé par le gouvernement français, la pression monte pour autoriser certaines exceptions à la loi française concernant l'inaliénabilité des collections muséales.<sup>110</sup> Dans un avenir immédiat, la grande majorité des objets conservés dans les collections des musées nationaux français resteront dans ces collections, créant ce qui est essentiellement un flux unilatéral absolu pour le transfert de biens. L'accès futur à ces œuvres par les résidents d'autres pays impliquera soit un voyage en France, soit des reproductions numériques, imprimées ou vidéo filmées par l'intermédiaire de la Réunion des musées nationaux, soit la visite d'expositions incluant des prêts interinstitutionnels muséaux. En un sens, cela ne peut que renforcer la concurrence institutionnelle, voire internationale, pour les dons d'œuvres historiques par des collectionneurs privés.

Cependant, le prêt interinstitutionnel des œuvres à l'international peut contribuer au prestige d'une institution, s'inscrire dans un programme de diplomatie culturelle et parfois apporter des revenus financiers. L'EPMO affirme le rayonnement en France et dans le monde entier des œuvres conservées au musée d'Orsay, grâce à une politique active de prêts d'œuvres aux expositions.<sup>111</sup> L'appréciation continue du public pour l'impressionnisme et pour les mouvements artistiques apparentés, ainsi que l'intégration graduelle de davantage d'œuvres aux collections des musées nationaux français suggèrent une continuation probable et une possible augmentation future du programme de prêts du musée d'Orsay et de sa participation aux expositions itinérantes internationales. Entre-temps, étant un leader dans la recherche et la documentation des œuvres de la collection et dans l'élaboration d'un catalogue d'œuvres basé sur l'accès ouvert des données, le musée d'Orsay contribue activement à l'érudition dans son domaine et élabore une programmation innovante auprès de son public international. Ainsi, le musée d'Orsay continue à contribuer au partage de sa collection et au partage du patrimoine lié à l'impressionnisme en France, tout comme à l'international.

### **Section III Étude de cas : Expositions liées à l'impressionnisme présentées par des musées nord-américains en 2020**

À titre d'étude de cas, la section suivante examine comment différents aspects du patrimoine partagé se sont manifestés dans la présentation d'œuvres impressionnistes par les musées d'art nord-américains au cours d'une année où le monde était hautement partagé et divisé. Les six expositions étudiées sont organisées par paires pour illustrer comment les collections fonctionnent comme des vecteurs du patrimoine partagé, comment la collaboration internationale joue un rôle important dans le patrimoine partagé, et comment les itérations locales du patrimoine partagé soulèvent des questions et élargissent le dialogue. Plutôt que d'être restrictives, ces divisions sont fluides, en reconnaissance du fait que les expositions peuvent se rapporter à plus d'un des thèmes abordés.

### ***Fondements du partage : La collection comme vecteur du patrimoine partagé***

*Monet and Chicago* à l'Art Institute of Chicago

*Monet and Boston: Lasting Impression* au Museum of Fine Arts, Boston

De manière surprenante — ou fortuite — l'Art Institute of Chicago (AIC) et le Museum of Fine Arts, Boston (MFAB) avaient tous deux prévu d'ouvrir leurs coffres d'œuvres de Claude Monet afin de présenter au public l'intégralité de leurs collections de ses œuvres au cours de l'année 2020. L'exposition *Monet and Chicago* de l'AIC devait initialement se dérouler de septembre 2020 à janvier 2021, mais en raison de la pandémie, les dates ont été repoussées pour ouvrir en février 2021 et se poursuivre jusqu'en juin 2021.<sup>112</sup> L'AIC détient un total de 46 œuvres de Monet dans sa collection : 33 peintures et 13 œuvres sur papier. L'exposition comprend également un tableau qui est un don promis au musée. Selon l'introduction du directeur James Rondeau au catalogue, la collection surpasse désormais celle de toute autre institution au pays.<sup>113</sup> En effet, bien qu'il ne soit pas possible dans le cadre de cette étude de passer en revue toutes les collections des musées d'art dans le monde, la déclaration de Rondeau peut suggérer que la collection d'œuvres de Monet conservées à l'AIC surpasse non seulement celle de toute autre institution aux États-Unis, mais aussi celle de toute autre en Amérique, et très probablement dans le monde, en dehors de la France.

Organisée par le marchand de Monet, Paul Durand-Ruel, en 1895, l'AIC a organisé la première exposition individuelle de Monet en dehors d'une galerie et a été le premier musée américain à acheter un tableau de Monet. La collection d'œuvres de Monet et d'autres impressionnistes a été considérablement enrichie dans les années 1920 et 1930, à l'époque où les mécènes et les

collectionneurs d'impressionnisme de la région de Chicago ont transmis l'héritage de leur collections en faisant des legs importants au musée. Les liens de l'AIC avec Monet sont longs et profonds : les mécènes de Chicago ont noué une relation avec l'artiste de son vivant, certains l'ayant même rencontré lors de voyages en Europe. Cette relation a permis à l'artiste de bénéficier d'un soutien financier et promotionnel important, a contribué à l'établissement de son héritage à l'échelle internationale et a permis au fil du temps la réalisation d'études sur son œuvre. Le catalogue numérique du musée, *Monet Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago* comprend des recherches sur l'histoire de l'art et des découvertes techniques entreprises par le musée et accessibles au public.<sup>114</sup>

*Monet and Chicago* situe l'héritage de l'artiste non seulement au niveau du musée, mais aussi de la ville entière. Les quarante-six œuvres de Monet conservée dans la collection du musée représentent un peu plus de la moitié des quatre-vingt-deux œuvres de l'exposition, les autres provenant en grande partie d'autres collections institutionnelles et privées de Chicago. On notera, en particulier, la toile de Monet intitulée *Apple Trees in Blossom, Pommiers en fleurs*<sup>115</sup> datant de 1872 et prêtée par l'Union League Club of Chicago pour l'exposition. (Figs. 12 et 13) C'est une œuvre que Monet lui-même a choisie pour exposer à la deuxième exposition des impressionnistes à Paris en 1876 et qui a figuré parmi celles présentées lors de l'exposition des œuvres de Monet en 1895 à l'AIC. L'Union League Club a acheté l'œuvre la même année pour 500 dollars. Cent-vingt-cinq ans après son acquisition, le tableau est aujourd'hui l'œuvre d'art la plus précieuse de la collection de l'Union League Club of Chicago. Pourtant, le Chicago Tribune a rapporté en décembre 2020 que le club privé se préparait à vendre le tableau pour couvrir les pertes liées à la pandémie.<sup>116</sup>

Dans le catalogue de l'exposition, la conservatrice Gloria Groom décrit Monet comme un artiste dont l'excellence est « intrinsèque » (*intrinsic*) à la réputation de l'Art Institute of Chicago.<sup>117</sup> Cet énoncé suggère un intéressant transfert d'identité, en quelque sorte, de l'artiste et de son œuvre à l'institution. En tant qu'objets muséaux, il indique également une intégration des œuvres dans le patrimoine de la communauté muséale. L'AIC étant une institution culturelle majeure de Chicago qui est un point d'arrêt régulier pour les visiteurs du monde entier, la réputation du musée se fusionne à bien des égards avec celle de la ville. Dans les images et documents promotionnels de la ville, le musée est invariablement représenté, tout comme certaines des œuvres les plus emblématiques de sa collection.<sup>118</sup> (Fig. 14) En tant que telles, les œuvres de

Monet et celles d'autres impressionnistes français sont également fusionnées avec les symboles patrimoniaux et la réputation de la ville de Chicago. C'est un phénomène que l'on peut observer non seulement à Chicago, mais aussi à Boston (Fig. 15) et dans d'autres villes en ce qui concerne l'intégration d'œuvres d'art internationales au patrimoine local, jusqu'à devenir un symbole de l'identité locale.

Pour célébrer le 150<sup>e</sup> anniversaire du MFAB et la longue histoire de l'institution de collectionnement des œuvres de Monet,<sup>119</sup> avec *Monet and Boston: Lasting Impression*, le musée a rassemblé l'ensemble des trente-cinq œuvres de Monet conservées dans sa collection, accompagnées de quelques œuvres prêtées. En raison de la pandémie, les dates d'exposition initiales d'avril à août 2020<sup>120</sup> pour *Monet and Boston* ont été repoussées, de novembre 2020 à février 2021.<sup>121</sup> Alors que l'exposition *Monet and Chicago* présentait des œuvres provenant de collections de toute la ville, *Monet and Boston* s'est concentré principalement sur les œuvres de Monet conservées au musée. À d'autres moments, le musée dispose d'une galerie consacrée en permanence à une exposition tournante d'œuvres de Monet.<sup>122</sup> C'est une décision remarquable pour un musée des États-Unis de mettre en avant les œuvres d'un artiste français pour marquer un anniversaire institutionnel aussi important. Le directeur Matthew Teitelbaum attire l'attention sur le fait que le MFAB a accueilli la deuxième exposition solo de Monet aux États-Unis et sur l'engagement durable de la ville et de l'institution envers, selon lui, l'un des artistes les plus importants et les plus attachants du 19<sup>e</sup> siècle.<sup>123</sup> Comme dans le cas de l'exposition *Monet and Chicago* à l'AIC, ce choix par le MFAB reflète la réaffirmation d'une identification institutionnelle intime avec l'artiste et son œuvre, et la place qu'ils continuent à occuper dans le patrimoine de la communauté du musée.

Soulignant l'implication précoce des collectionneurs privés de Boston et du MFAB dans la collection et la promotion des œuvres de Monet, la conservatrice Katie Hanson note que plus de vingt des œuvres de Monet conservées au musée ont été acquises par le musée du vivant de l'artiste. Selon elle, ces acquisitions sont principalement dues à la générosité de collectionneurs bostoniens de l'époque.<sup>124</sup> Monet a reçu des visiteurs ayant des liens étroits avec Boston à son domicile à Giverny, comme Lilla Cabot Perry et John Singer Sargent. Dans la correspondance personnelle entre Sargent et Monet, il est également fait mention des visites chez Monet de Bostoniens intéressés par l'acquisition de ses œuvres.<sup>125</sup>

Il est peut-être ironique de constater que la planification de ces expositions d'œuvres de Monet a commencé avant le début de la pandémie, mais qu'elles semblent répondre de manière poignante au repli sur soi et au regard intérieur de l'année 2020, une année marquée dans tout le monde par le manque de mobilité et l'appréciation de ce qui est disponible localement. En d'autres temps, ce qui aurait pu paraître comme une offre concurrentielle entre l'AIC et le MFAB semblait plutôt transformé en une étroitesse que l'artiste Monet étendait à travers l'ancien couloir industriel d'Amérique du Nord. Alternativement, il pourrait aussi sembler qu'on tentait de rassembler les deux morceaux de pont à Giverny figurant dans les deux expositions. (Figs. 16 et 17) Comme cela pourrait également être le cas pour de nombreux États-Uniens à d'autres moments, ceux qui auraient apprécié voyager en France en 2020 ont pu à la place choisir de visiter des représentations du pays dans certains des plus grands musées d'art nord-américains.

Ces expositions témoignent des liens étroits qui se sont tissés entre les collectionneurs états-uniens et les artistes impressionnistes français presque dès le début, lorsque l'impressionnisme était encore une forme d'art contemporain.<sup>126</sup> Claude Monet a vécu de 1840 à 1926<sup>127</sup> et le MFAB et l'AIC ont été fondés pendant une période productive de sa carrière, respectivement en 1870<sup>128</sup> et 1879.<sup>129</sup> Grâce à ces liens précoces et aux collections institutionnelles qui en ont résulté, ces musées possèdent aujourd'hui encore certaines des collections les plus importantes au monde, non seulement d'œuvres de Monet, mais aussi d'autres impressionnistes français. Ces collections rivalisent souvent avec celles des musées nationaux français. Les deux expositions d'œuvres de Monet, à Boston et à Chicago, affirment l'importance d'un artiste impressionniste français pour l'héritage des institutions muséales organisatrices, et pour le patrimoine de leurs communautés respectives. Teitelbaum note dans la préface du catalogue de l'exposition que Monet n'a jamais visité les États-Unis.<sup>130</sup> Ces expositions mettant en valeur des œuvres d'art internationales, créées en France par un artiste qui n'a jamais mis les pieds aux États-Unis, sont intensément spécifiques au lieu d'exposition et, comme les organisateurs semblent vouloir l'affirmer, elles n'auraient pu être organisées dans aucun autre endroit par aucune autre institution. Ils expriment que Monet est « intrinsèquement » le leur.

### ***Partage actif : Collaboration internationale au 21<sup>e</sup> siècle***

*Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants* au Musée des beaux-arts de Montréal

*Degas at the Opéra* à la National Gallery of Art à Washington, DC

Les deux expositions étudiées dans cette section abordent de nombreux aspects du patrimoine partagé, mais elles ont été regroupées en tant qu'exemples de partage actif de collections impliquant un haut degré de coordination internationale et des déplacements logistiques importants d'un grand nombre d'œuvres. Malgré les complexités qu'implique ce type de collaboration internationale, elle est devenue assez courante dans la pratique muséale contemporaine, surtout parmi les grandes institutions et certaines institutions de taille moyenne. Pourtant, à une époque où les options numériques de partage du contenu et de la programmation muséale sont de plus en plus nombreuses, on peut se demander pourquoi le partage actif d'œuvres d'art, y compris sur de grandes distances, à des coûts élevés et comprenant d'importants défis logistiques, est encore pertinent dans la pratique muséale d'aujourd'hui. Il existe d'importantes variations institutionnelles concernant le degré de « découvrabilité » (la mise à disposition du public en ligne) des collections muséales, ainsi que la question de savoir si, quand et comment les initiatives numériques des musées peuvent offrir des expériences alternatives aux expériences « en personne » des œuvres d'art.

Ross Parry explore l'histoire complexe et les questions actuelles entourant la relation entre les musées et l'informatique, qu'il caractérise comme représentant souvent une incompatibilité ou une déconnexion.<sup>131</sup> Il note la lenteur historique de l'adoption des initiatives informatiques et de numérisation depuis les années 1960, due en partie à des facteurs pragmatiques (comme le manque de ressources) et en partie à des facteurs conceptuels. Parmi ces derniers, citons l'accent historique des musées sur l'objet matériel, les idées muséologiques entourant le « réel » par rapport au « virtuel », la nature créative et plastique du travail de conservation par rapport à la qualité numérique des nouveaux médias et du code binaire, et l'espace physique singulier des édifices muséaux par rapport aux espaces virtuels fragmentés. Parry aborde également le processus de transcodage (*transcoding*), selon lequel les ordinateurs sont historiquement et culturellement contingents et façonnés par la société, mais à leur tour, ils façonnent ou « codent » également la société.<sup>132</sup> Ces dernières années, avant la pandémie, les initiatives numériques prenaient de l'ampleur à un rythme plus rapide que celui observé au cours des décennies précédentes, mais la pandémie les a fait passer à la vitesse supérieure. Dans une réponse logique et répandue aux

fermetures obligatoires dues à la pandémie, les musées étudiés ici ont tous pivoté pour offrir des options en ligne étendues comme alternative à la visite des expositions en personne. S'apparentant à une grande expérience numérique, ces initiatives ont pris de nombreuses formes, dont des visites et conférences en ligne et des entretiens virtuels avec des artistes, entre autres.

*Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants* a été organisée autour du prêt étonnant de plus de cinq cents œuvres historiques provenant d'une collection privée et anonyme à l'étranger. La collection, basée en Suisse,<sup>133</sup> a été complétée par l'inclusion de seulement deux autres œuvres provenant des archives des descendants de Paul Signac.<sup>134</sup> Un catalogue substantiel comprenant dix-neuf articles savants accompagnait l'exposition.<sup>135</sup> L'exposition devait initialement ouvrir au MBAM en mars 2020 et se poursuivre jusqu'en novembre 2020. En raison de la pandémie, l'ouverture a été reportée à juillet 2020, date à laquelle l'exposition a ouvert ses portes au public alors qu'il était autorisé à y assister en nombre limité. Le musée et l'exposition ont été contraints de fermer à nouveau à l'automne, en vertu des nouvelles restrictions de santé publique qui sont entrées en vigueur en octobre 2020.<sup>136</sup> Reflétant peut-être les complexités des ajustements de dates d'exposition pendant la pandémie, au moment de la rédaction de cet article, le site web du MBAM inclut des dates d'exposition sur des liens vers ses autres expositions passées, mais pour *Signac et les Indépendants* aucune date n'est mentionnée. Seulement un lien vers une visite virtuelle est affiché.<sup>137</sup> En octobre 2020, le musée a également publié une conférence virtuelle de la conservatrice Mary-Dailey Desmarais qui a été filmée dans l'espace de l'exposition, et la vidéo est toujours consultable en ligne.<sup>138</sup>

En plus de clarifier la question des dates d'ouverture, Desmarais a donné un aperçu des types de considérations qui ont été demandées au personnel du musée dans le contexte de la pandémie. Toutes les œuvres prévues pour l'exposition étaient déjà arrivées à Montréal lorsque la pandémie a été déclarée en mars 2020. Afin de donner à l'exposition sa pleine réalisation et de ne pas devoir réduire le nombre d'œuvres exposées, d'autres stratégies ont été employées pour assurer la circulation du public en temps opportun dans l'espace d'exposition, comme le retrait des panneaux descriptifs et le déplacement des textes en ligne.<sup>139</sup>

Pour beaucoup, l'impressionnisme est aujourd'hui considéré comme l'incarnation des paysages aux tons doux et des jolies images de la vie domestique de la classe moyenne. En effet, le fait que l'impressionnisme et les œuvres apparentées puissent aujourd'hui être considérés comme un mouvement artistique traditionnel, voire conventionnel, est en fin de compte un signe

que son mandat — changer les normes de l’art et notre façon de représenter le monde — a été rempli. Néanmoins, en plus d’être révolutionnaire au niveau technique dans le milieu artistique de la fin du 19<sup>e</sup> siècle centré sur Paris et de représenter la classe moyenne comme cela n’avait jamais été fait auparavant, les œuvres étaient également dures en dépeignant des images de pauvreté, de déchets industriels urbains, de mouvements populistes, de prostitution et de toxicomanie, parmi d’autres images difficiles de la vie urbaine.<sup>140</sup> (Fig. 18)

Dans un esprit antiautoritaire, le Salon des indépendants a été créé en 1884 par Paul Signac et ses amis pour expérimenter avec des techniques artistiques néo-impressionnistes telles que l’optique et le pointillisme, et pour fonctionner « sans jury ni récompense ».<sup>141</sup> En tant que tel, c’était un projet très esthétique, mais aussi très populiste. (Figs. 19 et 20) Ces deux aspects semblent avoir été mis en avant collectivement en 2020 alors que des gens cherchaient des sources de réconfort pendant une crise sanitaire mondiale et les problèmes sociétaux devenaient plus urgents. En ce qui concerne la façon dont ces types de thèmes dans l’exposition semblent avoir anticipé le moment de l’année 2020 à bien des égards, Desmarais reflète que de nombreux mouvements populistes avaient lieu à Paris à la Belle Époque et qu’il y avait un sentiment d’incrédulité envers le gouvernement à cette époque-là. Elle constate que du point de vue conceptuel, même avant la pandémie, le projet avait une sorte de résonance avec l’histoire vécue contemporaine et elle était intéressée de voir qu’il prenait une dimension et une urgence encore plus grandes pendant le temps de la pandémie.<sup>142</sup>

Desmarais fait écho au constat que les musées se posent de sérieuses questions aujourd’hui sur les personnes sous-représentées. En évoquant, par exemple, des questions sur les artistes sous-représentés dans les collections et la diversité du personnel muséal en ce qui concerne le genre et l’origine ethnique, elle indique que des événements qui se sont déroulés notamment à l’été de 2020 ont encore plus exigé que ces enjeux soient traités en priorité. Quant à l’étude de l’impressionnisme, elle affirme qu’il est certain que ce genre de discours influe de plus en plus sur les études du mouvement d’art, y compris les expositions et les installations. Pour sa part, il s’agit d’un discours qui est très présent à son esprit lorsqu’elle pense à des projets futurs. Elle réitère que ce genre de réflexion est très important et doit être de plus en plus présent dans les études sur l’art du 19<sup>e</sup> siècle, ou plus largement sur l’art occidental historique.<sup>143</sup>

En revenant sur *Signac et les Indépendants*, Desmarais indique que ce projet était basé sur une collection qui avait une histoire particulière à raconter. Le musée a été chargé de créer un récit

cohérent à partir d'un éventail d'œuvres très vaste et il a essayé de rendre l'exposition aussi pertinente que possible pour les temps actuels. En considérant l'exposition sous l'angle du patrimoine partagé, Desmarais ajoute que toute exposition fait partie non seulement de l'histoire d'une œuvre, mais aussi de l'histoire d'une institution et d'une ville. Ainsi, selon elle, toute exposition et toute collection a une histoire partagée et fait partie d'un patrimoine partagé. Elle observe que même si *Signac et les Indépendants* était un événement éphémère, les œuvres exposées font désormais partie de l'histoire non seulement du MBAM, mais aussi de la ville de Montréal et de sa culture.<sup>144</sup>

Représentant ce qui peut être considéré comme un exemple classique d'une grande exposition internationale itinérante résultant d'une collaboration interinstitutionnelle, *Degas at the Opéra* a été organisée par l'EPMO en collaboration avec la National Gallery of Art (NGA) de Washington DC pour marquer le 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'Opéra de Paris. L'exposition présente une centaine parmi les œuvres les plus connues de l'artiste inspirées par l'Opéra, notamment l'important corpus d'œuvres qu'il a créées pendant quatre décennies se rapportant aux danseuses de ballet et à leur rôle intégral dans le monde de l'Opéra.<sup>145</sup> L'exposition a été présentée sous le titre *Degas à l'Opéra*<sup>146</sup> au musée d'Orsay à l'automne 2019 avant de voyager à la NGA. À Washington, DC, les dates prévues pour l'exposition étaient de mars à juillet 2020, mais l'exposition n'a duré que deux semaines avant d'être contrainte de fermer en raison de la pandémie. À Paris, l'exposition a été accompagnée d'un riche volet de programmation publique, dont des activations in situ dans le cadre des soirées *Degas Dance* qui ont fait vibrer l'ancienne gare ferroviaire. (Fig. 21) Par contre, la plupart des programmes réguliers prévus pour l'itération de l'exposition à Washington ont dû être annulés ou déplacés en ligne. (Fig. 22) Dans la mesure du possible, la NGA a pivoté pour offrir au public une sélection d'options pour pouvoir apprécier l'exposition depuis chez soi, notamment des visites virtuelles par vidéo et audio et la publication en ligne des panneaux descriptifs de l'exposition.<sup>147</sup> (Figs. 23 et 24)

Dans la préface au catalogue d'exposition, la présidente du musée d'Orsay, Laurence des Cars, et la directrice de la NGA, Kaywin Feldman, affirment que selon elles, les deux institutions partagent entre elles la plus belle collection de Degas au monde et que c'était donc une grande joie pour elles d'unir leurs forces dans un merveilleux partenariat.<sup>148</sup> Une analyse des œuvres exposées, telle que présentée dans le catalogue, indique qu'elles proviennent d'institutions situées dans douze pays différents, ainsi que sept œuvres provenant de collectionneurs privés et anonymes. Parmi les

œuvres présentées, douze sont indiquées comme provenant d'institutions françaises, vingt-sept d'institutions des États-Unis, et une du Canada.<sup>149</sup>

Dans une conférence en ligne présentant l'exposition, et en écho aux références faites par différents auteurs tout au long du catalogue de l'exposition, la conservatrice Kimberly Jones explique comment Degas s'est écarté des représentations traditionnelles de l'Opéra en tournant son regard vers le monde des coulisses. Le choix du sujet de Degas était ainsi nouveau et audacieux à l'époque, car, comme le note Jones, les spectacles d'opéra et de ballet finis n'étaient pas le sujet de Degas ; son sujet était plutôt le milieu social de l'Opéra comprenant notamment la préparation intense des danseuses en tant qu'artistes-athlètes et les réalités qu'elles vivaient dans les coulisses. Reflétant le matériel d'interprétation développé pour accompagner l'exposition, Jones aborde aussi les représentations des circonstances sociales des « petits rats » (un terme utilisé pour désigner les jeunes danseuses de l'Opéra) et des « abonnés » (les messieurs qui payaient des abonnements à l'Opéra, leur accordant un accès libre aux coulisses – et aux jeunes danseuses). (Fig. 25) Selon Jones, Degas aurait transmis ce qu'il a observé, sans approbation ni condamnation.<sup>150</sup>

Ces observations relatives à la structure de classe et à la condition précaire des femmes dans le Paris de la fin du 19<sup>e</sup> siècle sont mentionnées périodiquement dans les articles du catalogue de *Degas at the Opéra*, plutôt que d'être traitées comme un sujet principal ou un objectif critique essentiel de l'exposition. Contrairement, par exemple, au degré de recadrage social entrepris pour *Le modèle noir* qui a précédé *Degas at the Opéra* la même année au musée d'Orsay, l'érudition présentée en lien avec *Degas at the Opéra* semble plus axée sur les sujets historiques et les approches classiques de l'histoire de l'art, telles que l'analyse formelle et de la connaissance monographique.

Jusqu'au moment de la pandémie, les options permettant de découvrir en personne des œuvres d'art normalement conservées dans des sites géographiquement éloignés impliquaient soit le déplacement des œuvres, soit le déplacement des personnes, soit une combinaison des deux. Ces options peuvent toutes deux éclairer les considérations relatives au patrimoine, et elles ont été confrontées à des obstacles importants pendant la pandémie, comme le démontrent les expositions étudiées ici. Comme mentionné précédemment, Parry indique qu'à travers le transcodage, les ordinateurs sont façonnés par la société, mais aussi, à leur tour, façonnent la société. Avec le pivot significatif qui s'est produit vers une explosion de plateformes et de productions numériques pour transmettre les collections, les expositions et la programmation muséales à un public confiné

pendant la pandémie, il sera intéressant d'observer si des effets à long terme résultent post-pandémie dans l'équilibre entre les initiatives numériques muséales et l'organisation d'expositions internationales à grande échelle destinées à être fréquentées en personne comme celles étudiées ici, et dans la réception des deux par le public.

Il va presque sans dire que les initiatives muséales numériques sont des méthodes de partage clés pour les objets dotés d'un patrimoine partagé par plus qu'une culture ou communauté, les personnes et les objets étant tous les deux restreints par leur aspect physique ou matériel. Il n'est pas possible ni pour une personne ni pour un objet d'être à deux endroits en même temps, sauf virtuellement. Le numérique offre ainsi des solutions ou, tout du moins, des outils. De même, les projets muséaux de numérisation peuvent être particulièrement utiles pour les chercheurs du monde entier et dans les circonstances où les objets muséaux ne sont plus disponibles dans leur état physique (par exemple, en cas de dégradation, de perte ou de vol). Pour ceux qui sont très intéressés par les collections et les programmes muséaux, mais qui sont confrontés à d'obstacles d'accessibilité qui limitent la possibilité de pouvoir découvrir les objets et les activités en personne (par exemple, pour des raisons géographiques, financières, de handicap ou de santé publique), le numérique ouvre bien de possibilités. Il sert également à transmettre les aspects sémaphoriques et immatériels des objets muséaux, dont l'importance a été affirmée par de nombreux chercheurs dans le domaine des musées, y compris Krzysztof Pomian.<sup>151</sup>

Néanmoins, les décisions relatives à la mesure dans laquelle les musées lancent et s'appuient sur des initiatives numériques peuvent également aller au-delà des préoccupations de pragmatisme, d'efficacité, de commodité et d'économie. En fait, les complexités et la planification à long terme qu'implique l'organisation d'expositions comme celles-ci (qui s'étendent souvent sur trois ou quatre ans, voire plus) offrent également beaucoup de temps et d'occasion pour une réflexion fertile et collaborative auprès des conservateurs-commissaires. Au-delà de l'expérience tangible unique que la visite des expositions en personne peut procurer au public, le capital intellectuel investi dans un projet au fil du temps offre des avantages additionnels qui ne sont peut-être pas toujours aussi riches dans les projets virtuels s'ils sont organisés dans un délai plus court. Si l'on se souvient des discussions précédentes sur « l'expérience muséale », le rôle essentiel que jouent les musées d'art dans la santé et le bien-être de la communauté, et les effets complexes et évolutifs du patrimoine partagé, il se peut qu'il n'y ait toujours pas de substitut aussi pertinent que l'expérience unique de contempler en personne des œuvres d'art dans des espaces muséaux

physiques, imprégnés d'un tel degré de capital intellectuel profondément collaboratif. L'orientation future de l'équilibre entre la société, les ordinateurs et le partage du patrimoine reste à découvrir dans un monde transcodé post-pandémique.

## ***Partage accru : Patrimoine partagé et ses effets sur l'art et la culture locale, en soulevant des questions et en élargissant le dialogue***

*Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC

*Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons* du Musée des beaux-arts du Canada

Le patrimoine partagé de l'impressionnisme a pris forme de différentes manières, les communautés locales adoptant, interrogeant, transformant, critiquant, et même « *riffing on* »<sup>152</sup> le mouvement d'une manière adaptée à leurs réalités uniques. Cette section commence par un examen de *Riffs and Relations : African American Artists and the European Modernist Tradition*, organisée et présentée par la Phillips Collection à Washington DC en 2020, sous la direction de Dorothy Kosinski avec la conservatrice invitée Adrienne L. Childs. L'exposition a été ouverte au public en février 2020, et devait conclure en mai 2020. Toutefois, les conditions sanitaires imposées par la pandémie ont contraint le musée à fermer ses portes à peine après l'ouverture de l'exposition. La date de fermeture a donc été repoussée à janvier 2021 afin de permettre une plus grande fréquentation du public lorsque le musée pourrait rouvrir.<sup>153</sup>

Conçue et planifiée bien avant 2020, l'exposition se confronte à des questions postcoloniales qui ont également été portées à l'attention du public de manière plus aiguë au cours de l'année 2020. Remettant en question les prémisses et le sens des œuvres du modernisme international en s'appropriant et en envahissant les espaces du récit de l'histoire de l'art,<sup>154</sup> l'exposition aborde la longue période du modernisme en commençant par un traitement de l'impressionnisme. Cette décision de la part des commissaires met l'exposition en dialogue direct avec les autres expositions traitées dans cette étude de cas. Sur les plus de soixante-dix œuvres originales présentées dans l'exposition, deux sont des peintures françaises historiques du 19<sup>e</sup> siècle (*The Road Menders* de Vincent van Gogh, 1889, de la Phillips Collection,<sup>155</sup> et *Woman with a Parasol—Madame Monet and Her Son*, 1875, de Claude Monet, prêté par la National Gallery of

Art, Washington, DC<sup>156</sup>). Des reproductions d'autres œuvres sont également présentées lorsque cela favorise la narration de l'exposition.

Les termes « riff » et « *riffing* » trouvent leur origine dans la culture musicale du jazz et signifie prendre quelque chose, le modifier un peu et le faire sien.<sup>157</sup> Plus largement, comme dans les arts visuels, il peut s'agir d'assumer ou de s'approprier une œuvre reconnaissable d'un artiste par la critique, l'hommage, l'humour ou l'ironie, et de la faire sienne. Cela peut être fait pour de nombreuses raisons et peut être dirigé vers l'artiste ou l'art en général. Childs note que la pratique des beaux-arts afro-américains<sup>158</sup> est apparue en tant que contemporaine du mouvement moderniste européen, et a « grandi » avec lui.<sup>159</sup> Dans une sorte de basculement des récits, l'impressionnisme était un mouvement artistique conçu en France qui rejetait les traditions artistiques européennes autoritaires et élitistes, mais qui a été adopté ailleurs comme signifiant de richesse et d'élitisme eurocentrique par une base de riches collectionneurs de la fin du 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> siècle, notamment aux États-Unis. L'héritage de ce paradoxe est au cœur de la relation complexe entre les populations de couleur subalternes et marginalisées aux États-Unis et ailleurs avec l'impressionnisme et d'autres mouvements artistiques modernes.

Dans *Riffs and Relations*, des artistes afro-américains actuels et contemporains envahissent les espaces sacrés de l'histoire de l'art<sup>160</sup> par le biais de leurs propres œuvres en reprenant le canon moderniste européen. Par exemple, en reconnaissant que l'œuvre influente de Manet *Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 25), exécutée en 1863, était elle-même un riff provocateur d'autres œuvres d'art,<sup>161</sup> plusieurs de ces artistes abordent d'une même manière provocatrice l'œuvre de Manet, de cette façon « *riffing on* » un riff.<sup>162</sup> (Figs. 26, 27 et 28) L'exposition comprend également une œuvre de Picasso datant de 1962, *Le déjeuner sur l'herbe after Manet* qui constitue un riff antérieur sur l'œuvre de Manet. (Fig. 29) Childs n'estime pas que les artistes actuels afro-américains tentent de détruire la source (les œuvres européennes historiques), mais plutôt de la décentrer et de remettre en question les modes de pensée qu'elles incarnent. Pour cette raison, elle estime qu'il était important d'essayer d'exposer le plus grand nombre possible de ces œuvres historiques dans les mêmes salles d'exposition que les riffs contemporains.<sup>163</sup>

Dans *Pushing Back the Light*, l'artiste Titus Kaphar réinvente *Woman with a Parasol—Madame Monet and Her Son* (Fig. 30) de Monet dans une refonte spectaculaire de la lumière, de la couleur et de la culture de l'impressionnisme français. Selon Childs, Kaphar remet en cause des résonances tacites de l'élitisme eurocentrique comme encore reflétées par l'art impressionniste.

Elle indique que si l'impressionnisme a révolutionné les techniques de peinture, Kaphar, dans son œuvre, montre sans équivoque la prédominance de la blancheur (« *the centrality of whiteness* »).<sup>164</sup> (Fig. 31) Alors que d'autres membres du public et des journalistes ont rapporté un sentiment de confort bien apprécié en lien avec des expositions d'art impressionniste pendant la pandémie, *Riffs and Relations* remet en question et déconstruit les sources de l'(in)confort. En ouvrant un dialogue avec des personnes qui n'ont peut-être pas vécu historiquement les mêmes émotions ou ne se sont pas identifiées aussi étroitement au canon de l'impressionnisme, l'exposition forge davantage d'espace pour une pluralité de voix et d'expériences.

À cet égard et à d'autres, la Phillips Collection est une institution qui semble tomber à point nommé à l'égard de cette étude. De manière émouvante, son fondateur Duncan Phillips a conçu le musée au lendemain de la pandémie de grippe de 1918, en souvenir de la perte de deux membres de sa famille, dont l'un a été emporté par cette pandémie. Installée dans sa maison familiale urbaine, la collection s'appelait à l'origine la Phillips Memorial Art Gallery.<sup>165</sup> Dans son livre *A Collection in the Making*, paru en 1926, Phillips écrit qu'envahi de chagrin, il s'était alors tourné vers son amour de la peinture pour trouver la volonté de vivre. Il affirme que l'art offre deux grands dons d'émotion par lesquelles on est emporté hors des limites du soi : l'émotion de reconnaissance et l'émotion d'évasion.<sup>166</sup>

En s'adressant à l'histoire et la fondation de la Phillips Collection dans sa préface au catalogue de l'exposition *Riffs and Relations*, la directrice Dorothy Kosinski note qu'en 1921 la Phillips Collection est le premier musée d'art moderne aux États-Unis et que Phillips a nourri une philosophie d'inclusion qu'il considérait comme occupant un rôle central dans l'identité du musée. Le musée s'est avéré vital pour l'éducation de nombreux artistes, y compris les artistes afro-américains. Phillips a également développé des relations vitales avec d'autres penseurs et institutions à Washington, franchissant les lignes raciales dans une ville ségréguée.<sup>167</sup> Ainsi, il a réalisé des acquisitions clés d'œuvres d'art d'artistes afro-américains, comme les trente panneaux impairs de *Migration Series*, 1941, de Jacob Lawrence, acquis en 1942.<sup>168</sup> *Riffs and Relations* montre comment le musée cherche à instaurer « l'émotion de la reconnaissance et l'émotion de l'évasion » à une encore plus large et diverse représentation de sa communauté aujourd'hui, à un moment où il en a peut-être encore plus besoin. Cent ans après sa création et au cours d'une autre pandémie, les valeurs d'unification et d'inclusion sembleraient être une marque de l'héritage de Phillips autant que son amour de l'art et sa croyance au pouvoir de guérison de l'art.

Alors que *Riffs and Relations* interroge de manière critique l'impressionnisme et les effets de son patrimoine commun à travers le prisme du postcolonialisme et de la pratique artistique contemporaine d'aujourd'hui, *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons* remonte plus loin dans l'histoire, examinant comment les artistes canadiens de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle ont absorbé l'impressionnisme et se le sont approprié. L'exposition itinérante, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, marque un moment important dans le partage non seulement de l'impressionnisme au Canada, mais aussi de l'impressionnisme canadien à l'étranger. L'exposition couvre la période de 1880 à 1930 et comprend plus d'une centaine d'œuvres de plus de trente artistes.<sup>169</sup> Les œuvres proviennent principalement de collections muséales et d'entreprises canadiennes, ainsi que de collections muséales états-uniennes et des collections privées anonymes. Comme mentionné plus tôt, une œuvre est également prêtée par le Musée d'Orsay.<sup>170</sup>

Tout comme le sort des Canadiens qui se sont retrouvés soudainement bloqués à l'étranger lorsque la pandémie de 2020 a frappé le monde, la tournée de l'exposition, étant aussi bloquée en Europe pendant une longue période, s'est confrontée à de multiples défis logistiques. C'est un destin qui semble néanmoins convenir aux œuvres d'un mouvement artistique canadien historique qui s'est développé en grande partie grâce aux artistes canadiens qui ont autrefois fait de grands efforts pour voyager en Europe, absorbant de nouvelles façons de peindre et de faire de l'art. Cette exposition ramène les œuvres de nombre de ces artistes à une grande source de leur inspiration et de leur formation. Dans les conditions imposées par la pandémie, cela s'est transformé en un long séjour.

Selon Katerina Atanassova, la pandémie a entraîné de multiples changements et retards de calendrier, des fermetures abruptes et des difficultés liées au transport et aux frontières qui ont affecté l'exposition en Suisse, en France et au Canada. La tournée de l'exposition a commencé à Munich avant la pandémie, où elle s'est achevée selon le calendrier prévu, de juillet à novembre 2019. Après Munich, la prochaine étape devait être la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, de janvier à mai 2020. Cette étape de la tournée a ensuite été écourtée en raison de la pandémie, et a dû conclure plus tôt, à la fin du mois de février, au lieu de mai. Les œuvres de l'exposition n'ont ensuite pas pu quitter la Suisse à cause de la fermeture de la frontière entre la Suisse et la France, et n'ont donc pas pu arriver à Montpellier pour la prochaine étape de la tournée qui devait initialement avoir lieu de juin à septembre 2020 au musée Fabre. Atanassova explique que les

camions ne pouvaient pas passer. En mai 2020, les œuvres étaient entreposées à Zurich et y sont restées jusqu'en septembre, date à laquelle la France a pu les recevoir.<sup>171</sup> Il en a résulté une édition de l'exposition à Montpellier beaucoup plus courte qu'initialement prévu, du 19 septembre au 29 octobre 2020.<sup>172</sup> L'itération finale de l'exposition devait initialement se dérouler au Canada d'octobre 2020 à janvier 2021, mais les dates à Ottawa ont été repoussées à deux reprises. La première fois, c'est lors de la fermeture de la frontière entre la Suisse et la France, entraînant un retard pour ouvrir l'exposition en France. Les dates au Canada ont alors été repoussées de janvier à mai 2021. Ensuite, l'annonce en décembre 2020 d'une deuxième période de confinement au Canada a entraîné un nouveau report des dates de l'exposition à Ottawa. Les œuvres sont revenues à Ottawa en janvier 2021, mais la pandémie a créé d'autres obstacles à l'ouverture de l'exposition. Par exemple, des restrictions étaient imposées à la présence physique du personnel technique et de conservation sur place. Le montage de l'exposition n'était pas possible. Actuellement, les dates révisées de l'exposition au Canada sont de janvier à juin 2022.<sup>173</sup>

Atanassova raconte que l'élan de l'exposition provenait à l'origine d'une vision plus large visant à placer l'art canadien sur la scène mondiale à la suite de l'exposition *Painting Canada : Tom Thomson and the Group of Seven* dont elle était co-commissaire dans son rôle précédent de conservatrice en chef de la Collection McMichael d'art canadien. Cette exposition a connu une tournée européenne réussie de 2011 à 2013 avant de conclure au Canada, au McMichael. Atanassova explique qu'à son retour au Canada, elle a élargi et réorganisé l'exposition sur le plan thématique, et que l'un des points de découverte les plus intéressants pour le public canadien était l'influence des peintres associés à l'impressionnisme canadien (tels que Morrice, Cullen et Suzor-Coté) sur les futurs membres du Groupe des Sept. Atanassova explique que lorsque les artistes canadiens étaient actifs dans la création d'œuvres liées à l'impressionnisme, le monde de l'art canadien était plus réticent à revendiquer un mouvement artistique international comme le sien que, par exemple, ses homologues aux États-Unis. D'après elle, c'est en partie la raison pour laquelle il y avait eu auparavant un saut dans la recherche sur l'histoire de l'art canadien allant du réalisme au Groupe des Sept.<sup>174</sup>

En ce qui concerne son approche pour faire redécouvrir une période clé dans le développement de l'art moderne au Canada, Atanassova décrit le processus pour identifier et accéder aux œuvres choisies pour l'exposition, ainsi que le développement d'une présentation captivante pour accompagner l'ensemble d'œuvres. La collection institutionnelle d'œuvres de

l'impressionnisme canadien étant historiquement limitée, cela a posé une difficulté dans la mesure où elle a dû faire d'importantes recherches pour localiser les œuvres. Celles provenant de collections muséales se trouvaient souvent dans des boîtes et des caisses encore intactes, jamais ouvertes. De nombreuses œuvres n'étaient pas immédiatement prêtes à voyager, nécessitant une restauration et un encadrement. Il en allait de même pour celles provenant de collections privées, qui représentaient au moins la moitié des œuvres de l'exposition. Selon Atanassova, il s'agissait d'un ensemble d'œuvres qui reposaient dans les coffres. Après des années d'importance accrue accordée dans les études sur l'art canadien du 20<sup>e</sup> siècle à des artistes membres de groupes tels que le Groupe des Sept, les autonomistes ou les plasticiens, le Canada devait rattraper quarante ans d'études.<sup>175</sup>

Le choix des dates de l'exposition (1880-1930) et l'inclusion de mouvements artistiques étroitement liés à l'impressionnisme (tels que le postimpressionnisme, le fauvisme, les nabis, etc.) ont été déterminés avec intention. Les dates suivent la transmission de l'impressionnisme au-delà de la France et spécifiquement au Canada. Elles couvrent la période allant des premiers contacts de certains artistes canadiens avec l'impressionnisme alors qu'ils étudiaient en France à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et se terminant au début des années 1930, alors que des artistes canadiens continuaient à peindre de manière impressionniste. Atanassova se rappelle un symposium auquel elle avait participé et au cours duquel T.J. Clark avait discuté de sa décision de ne plus utiliser le terme « impressionnisme français » après 1900. Pourtant, selon Atanassova, ce n'est pas le cas pour l'impressionnisme canadien. Elle explique qu'au Canada, il est difficile d'appliquer les mêmes divisions qu'en Europe, puisqu'au Canada il n'y a pas de définition claire des différents mouvements. Ils arrivent plus tard, tous en une décennie. Lorsque l'impressionnisme canadien est arrivé sur la scène mondiale, il s'agissait déjà de postimpressionnisme en France. Atanassova préfère parler de « milieu » plutôt que de traiter chaque mouvement séparément dans l'impressionnisme canadien.<sup>176</sup>

Il existe d'autres aspects de l'impressionnisme canadien qui sont propres au contexte canadien. Conscients du fait que l'impressionnisme est déjà passé de mode en France lorsqu'ils en adoptent les principes, les artistes canadiens développent souvent une approche qui leur est propre ou adoptent en même temps des styles nouveaux tels que le néo- ou le postimpressionnisme. Ils s'adaptent au défi de peindre dans des conditions imposées par le long hiver nordique, travaillant vite dans des conditions climatiques sévères afin de capturer une « impression » éphémère.

(Fig. 32) Atanassova note que les portraits impressionnistes canadiens avaient tendance à être destinés à des occasions plus formelles, peu de gens pouvant se permettre de commander des portraits. Pour les artistes, les ressources étaient également limitées pour trouver, habiller et payer les modèles. Elle commente également que, bien qu'il n'y ait pas eu de place dans l'exposition pour faire une section plus importante de ce type d'œuvres, l'impressionnisme canadien comprend un ensemble d'œuvres exécutées dans les Caraïbes. (Fig. 33) Tout comme d'autres artistes du monde entier, les artistes canadiens, anglophones comme francophones, étaient attirés par Paris en tant que centre d'enseignement artistique. Une fois à Paris, les artistes canadiens avaient tendance à rester dans des communautés sociales avec d'autres personnes qui parlaient la même langue qu'eux.<sup>177</sup>

Frances Jones est considérée la « première » impressionniste du Canada ;<sup>178</sup> (Fig. 34) c'est une distinction importante puisque la place prépondérante des femmes canadiennes dans le mouvement est une autre caractéristique de l'impressionnisme canadien. Selon Atanassova, la collection d'impressionnisme canadien du MBAC comprend des œuvres d'artistes masculins et féminins, et les deux sexes sont représentés de façon égale dans les dix sections de l'exposition. À partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, les artistes canadiens, hommes et femmes, se sont rendus à l'étranger pour étudier dans des écoles d'art renommées. Bien que les femmes n'aient pas été officiellement admises à l'École des beaux-arts française avant 1896, elles ont étudié aux côtés de leurs homologues masculins dans des académies privées à Paris. L'art des femmes reflète souvent des expériences vécues, telles que des femmes et des enfants au travail ou au loisir dans les espaces privés de la maison ou du jardin. À bien des égards, l'impressionnisme a servi à valider les thèmes domestiques traditionnels et a permis aux femmes artistes de contribuer activement au développement d'une nouvelle esthétique moderniste.<sup>179</sup> (Fig. 35)

Bien que les femmes artistes ne se déplaçaient pas aussi librement dans la société que les hommes, il semble qu'à d'autres égards, les impressionnistes canadiens se soient engagés dans une sorte d'interruption à l'égard de certains choix traditionnels en matière de sélection de sujets, par rapport à d'autres artistes internationaux. Par exemple, les femmes canadiennes sont aussi actives que les hommes en regard à la représentation de paysages français, et des artistes canadiens masculins abordent des sujets tendres comme les portraits d'enfants, traditionnellement attribués davantage aux femmes artistes. Bon nombre d'artistes femmes canadiennes ont connu du succès à l'étranger et sont rentrées au pays pour poursuivre leur pratique artistique. Atanassova affirme que

l'attention accordée à une représentation équilibrée des artistes des deux genres dans cette exposition est une façon d'adopter une perspective de muséologie critique dans son travail.<sup>180</sup>

En discutant de la réflexion entreprise pour imaginer *Le Canada et l'impressionnisme* en vue d'une présentation à l'étranger, Atanassova communique que l'exposition a été conçue pour aller à l'étranger dès le départ, et que l'objectif de l'exposition était d'ouvrir un chapitre, de dire au monde que le Canada est là (« *we are here* »)<sup>181</sup> ; on a vu beaucoup d'impressionnisme états-unien et australien, par exemple, et voici l'impressionnisme canadien. S'adressant à un public européen peu familier avec le paysage et les caractéristiques culturelles du Canada ou avec son histoire de l'art, la conservatrice a choisi une approche qui a organisé l'exposition selon une division simple des Canadiens à l'étranger et des Canadiens au pays, tout en s'efforçant d'éviter les clichés. Le choix s'est porté sur une sélection d'œuvres pertinentes et expressives et un langage simple pour les textes explicatifs pour favoriser une expérience du visiteur facilement compréhensible, visuellement et intellectuellement. Présentant des difficultés accrues de transport, les œuvres sur papier, les sculptures et les œuvres à grande échelle de la collection du musée n'ont pas fait partie de l'exposition itinérante.<sup>182</sup>

Selon Atanassova, l'équipe de conservateurs a collaboré avec chaque site à l'étranger pour répondre à leurs intérêts particuliers afin qu'ils puissent s'approprier l'exposition. Le musée à Munich s'est intéressé aux liens entre l'impressionnisme canadien et le Groupe des Sept. Les conservateurs à Lausanne étaient très intéressés par les thèmes liés aux trains et aux transports (Fig. 35), mais ont également exprimé leur fascination pour l'aspect de l'exposition relatif aux femmes impressionnistes canadiennes, car il y avait peu ou pas de femmes artistes impressionnistes pratiquant en Suisse à l'époque. À Montpellier, on s'est beaucoup intéressé aux artistes impressionnistes canadiens se rendant dans les régions françaises de la Méditerranée, et des œuvres connexes ont été empruntées au Musée des tissus et des arts décoratifs et au Musée des Beaux-Arts de Lyon pour être intégrées à l'exposition.

L'exposition qui sera présentée à Ottawa l'année prochaine aura encore un autre caractère et ces plans seront finalisés d'ici l'ouverture de l'exposition.<sup>183</sup> Tout en prenant soin de souligner que les décisions concernant la présentation de l'exposition au MBAC en 2022 seront déterminées en collaboration avec la direction du musée, Atanassova discute d'une possible orientation pour la dernière étape de l'exposition à Ottawa. Il s'agit de la possibilité d'intégrer des œuvres sur papier qui n'ont pas pu voyager en raison de préoccupations de conservation. Elle explique que dans

l'impressionnisme canadien, les sujets et modèles autochtones et afro-canadiens sont davantage représentés sur des supports éphémères tels que les œuvres sur papier, et que cela pourrait être une piste intéressante à explorer dans l'exposition au Canada.<sup>184</sup>

De l'avis général, et en dépit des nombreux défis concernant la pandémie, l'exposition a connu un succès retentissant en Europe. Environ un millier de personnes ont assisté à l'ouverture à la Kunsthalle de Munich en juillet,<sup>185</sup> et les visiteurs auraient fait la queue jusqu'au coin de la rue.<sup>186</sup> Roger Diederer, le directeur de la Kunsthalle, déclare avoir reçu des regards inquisiteurs lorsque sa galerie a annoncé qu'elle allait accueillir une exposition d'art canadien. « “Comment ? L'impressionnisme canadien existe-t-il ?” »<sup>187</sup> lui a-t-on demandé, expliquant que même le Groupe des Sept n'est pas très connu en Europe. Diederer affirme que la surprise initiale s'est transformée en intérêt, puis en émerveillement, lorsque les visiteurs ont pu découvrir l'exposition qui proposait une nouvelle perspective sur le phénomène mondial de l'impressionnisme.<sup>188</sup>

Selon Atanassova, les chiffres qu'elle a reçus indiquent que l'exposition à Munich a accueilli 100 000 visiteurs de juillet à novembre 2019, ce qui représente un record de fréquentation pour le musée allemand. Elle rapporte également que soixante à quatre-vingts journalistes ont assisté à des conférences de presse européennes en lien avec l'exposition, générant les premières critiques sur l'art canadien jamais réalisées dans certains pays et publications artistiques établies. Malgré les défis et les durées d'exposition considérablement réduites en Suisse et en France, l'exposition a accueilli 15 000 visiteurs à Lausanne pendant les quatre semaines où elle était ouverte, et 25 000 visiteurs pendant les six semaines où elle était ouverte à Montpellier. Il reste à voir l'accueil qui lui sera réservé au Canada.<sup>189</sup>

Comme évoqué dans l'entrevue, Atanassova déclare que, selon elle, la présence d'œuvres impressionnistes telles que celles-ci dans la collection du MBAC indique qu'il est important d'organiser d'autres expositions et d'en apprendre davantage sur ce courant. Lorsqu'on lui demande quel sera, selon elle, l'héritage de cette exposition, Atanassova répond qu'elle aimerait que chaque Canadien se sente très fier de cette exposition et des artistes canadiens qui avaient quelque chose d'important à offrir au discours sur la diffusion de l'impressionnisme dans le monde. Elle souhaite aussi qu'après avoir vu cette exposition et à chaque fois qu'ils visitent une exposition consacrée à l'impressionnisme, les Canadiens puissent affirmer assurément que le Canada a montré non seulement son rôle actif et son intérêt pour le cosmopolitisme naissant de la période, mais aussi un nationalisme confiant, célébré dans les œuvres des artistes canadiens qui

sont rentrés au pays. Selon Atanassova, l'exposition rend hommage à l'art et aux réalisations de ces artistes impressionnistes canadiens.<sup>190</sup>

Atanassova envisage que les œuvres de l'impressionnisme canadien puissent également développer un patrimoine partagé.<sup>191</sup> Comme il est mentionné ci-dessus, l'histoire de la provenance des œuvres d'art est marquée par l'histoire de leur exposition, et le choix des expositions par les musées et d'autres institutions contribue à la formation de liens patrimoniaux avec les œuvres exposées. En outre, dans le cas de *Le Canada et l'impressionnisme*, les collaborations entre conservateurs visant à adapter et à personnaliser chaque itération de l'exposition aux intérêts des institutions hôtes peuvent contribuer davantage au développement d'aspects du patrimoine partagé de l'impressionnisme canadien ailleurs.

Pour ces œuvres impressionnistes canadiennes créées il y a si longtemps, redécouvertes et partagées avec des publics enthousiastes loin de chez elles, leur séjour prolongé à l'étranger ne peut que servir à amplifier les liens patrimoniaux (re)noués hors le Canada. Cela est d'autant plus le cas à un moment aussi sensible que l'année 2020, qui aura des répercussions dans l'histoire. Lorsque l'exposition sera enfin présentée à un public canadien composé de Canadiens, de résidents canadiens et peut-être même de voyageurs étrangers au début de l'année 2022 (Fig. 36), elle s'adressera à un monde, à un pays et à une institution transformés de manière indélébile par les événements de 2020. C'est un monde qui, à travers et malgré la distance physique, s'est autrement retrouvé plus connecté, et qui partage plus qu'il n'aurait pu l'anticiper.

## **Section IV Conclusion**

Alors que la recherche sur l'impressionnisme tend de plus en plus à le considérer comme un mouvement artistique partagé à l'échelle mondiale, plusieurs musées d'art nord-américains ont organisé et présenté des expositions en lien avec l'impressionnisme au cours de l'année monumentale de 2020, une année marquée à l'échelle mondiale par une pandémie et une prise de conscience postcoloniale. Les expositions étudiées ici démontrent les différentes façons dont le patrimoine partagé de l'impressionnisme se développe, persiste et se répercute aux niveaux local et international par le biais de collections et de collaborations et à travers l'appropriation, la critique et la réimagination historiques et contemporaines.

Le concept de patrimoine partagé se rapportant aux œuvres d'art conservées dans les collections des musées internationaux peut non seulement fournir une base théorique intéressante pour l'étude et la discussion culturelles en général, mais peut également s'avérer utile pour imaginer et fonder des interventions muséologiques pratiques et pertinentes. Shelton soutient que la muséologie critique n'est jamais épuisée par l'acte de déconstruction.<sup>192</sup> Dans un contexte évolutif à l'égard des perspectives sur l'histoire, l'histoire de l'art, le patrimoine et les collections, le concept de patrimoine partagé peut accompagner les musées à s'engager avec plus d'agilité auprès de leurs communautés locales et internationales, en abordant et en répondant à des questions, intérêts et problèmes sociétaux complexes.

La présente étude coïncidant avec une nouvelle ère d'étude de l'impressionnisme global et des objets d'art internationaux conservés dans les musées, certaines pistes de recherches futures peuvent être suggérées. Il pourrait s'agir de s'appuyer davantage sur les fondements théoriques du concept de patrimoine partagé pour développer une analyse plus étendue qui pourrait faire évoluer le discours mondial sur l'art international et l'impressionnisme du 19<sup>e</sup> siècle au-delà du modèle de l'étude de cas et des tendances au binarisme entre États-nations. Un état des lieux plus exhaustif que celui qui est présenté dans le cadre limité de ce travail dirigé pourrait être élaboré. Reconnaisant la pertinence potentielle du concept de patrimoine partagé pour les objets culturels conservés dans les musées (et ailleurs) qui se rapportent à des genres, des périodes et des géographies de l'art autres que ceux étudiés ici, une analyse élargie du concept pourrait explorer ces autres paramètres. En outre, une étude comparative élargie de la manière dont les questions juridiques internationales relatives à l'acquisition et l'aliénation, ainsi qu'à l'importation et à l'exportation d'œuvres d'art muséales, influent sur le patrimoine partagé et y répondent pourrait être très instructive et utile. Le patrimoine partagé pourrait être étudié sous l'angle de certains autres cadres théoriques, comme le féminisme, ou appliqué à des œuvres d'art spécifiques, par exemple en incluant des éléments d'analyse formelle. La relation entre le patrimoine partagé et la philanthropie culturelle est également un domaine qui pourrait être étudié de manière plus approfondie. Ce ne sont que quelques-unes des directions que pourraient prendre de futures recherches.

Même si une pandémie n'aurait pas pu être anticipée au moment où ce projet de recherche a été conçu, il n'y a pas de meilleur moment pour discuter des questions de connexion et de partage que pendant une pandémie (du grec, signifiant « le peuple partout »). Il serait exagéré de dire que

l'impressionnisme est partagé par tous les peuples du monde, mais les résultats de cette étude indiquent qu'il est partagé par beaucoup. Alors même que les frontières se sont refermées, la technologie et les crises communes ont rapproché les secteurs du monde. Les gens ont dû s'éloigner de leurs voisins et de leurs proches immédiats, tout en dépendant plus que jamais les uns des autres. Collectivement, partout dans le monde, les gens ont cherché du réconfort, alors même qu'ils ont posé des questions complexes, profondes et parfois douloureuses. Les six expositions étudiées ici montrent comment le patrimoine partagé de l'impressionnisme a connecté et engagé les gens à différents niveaux et de manière durable, à travers l'année 2020.

## Notes

---

<sup>1</sup> Ginny Van Alyea, « The Art Institute Reopens July 30, and It's Free for One Week for Locals », *Chicago Gallery News*, 16 juillet 2020, <https://www.chicagogallerynews.com/news/2020/7/the-art-institute-reopens-july-30-and-it-s-free-for-one-week-for-locals>. L'oeuvre qui paraît dans l'image de l'article de Van Alyea : Art Institute of Chicago, « *Art Institute of Chicago II, Chicago* », Oeuvre par Thomas Struth, 1990, tirage chromogène monté sur acrylique, édition 3/10, consulté le 26 août 2021, <https://www.artic.edu/artworks/117271/art-institute-of-chicago-ii-chicago>.

<sup>2</sup> Art Institute of Chicago, « *Paris Street; Rainy Day* », oeuvre par Gustave Caillebotte, 1877, huile sur toile, consulté le 25 août 2021. <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>.

<sup>3</sup> Les titres cités dans cette étude sont présentés tels qu'ils apparaissent dans la source citée. Si la source citée fournit un titre dans la langue qui est également utilisée dans la présentation actuelle de cette étude de recherche, ce titre est conservé. Sinon, les titres sont cités dans la ou les langues dans lesquelles ils apparaissent dans la source citée. *Titles cited in this study are presented as they appear in the cited source. If the cited source provides a title in the language that is also used in the current presentation of this research study, this title is retained. Titles are otherwise cited in the language(s) in which they appear in the cited source.*

<sup>4</sup> Le titre en anglais, *Arrangement in Grey and Black No. 1*, ou *Portrait of the Artist's Mother*, est également communément surnommé *Whistler's Mother*. Musée d'Orsay, « Arrangement en gris et noir n° 1 », oeuvre par James Abbott McNeill Whistler, 1871, huile sur toile, consulté le 25 août 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>.

<sup>5</sup> Pierre Singaravelou, « Les mondes numériques d'Orsay », Facebook - le Musée d'Orsay, avril 2021, <https://www.facebook.com/museedorsay/posts/4358778274132490>.

<sup>6</sup> Afin de simplifier la lisibilité du présent document et sans discrimination, la forme masculine est utilisée pour désigner les personnes s'identifiant à tous genres ou aucun genre.

<sup>7</sup> Phillips Collection, « After 2 weeks of multiple health screens », *Facebook*, 28 octobre 2020, <https://www.facebook.com/phillipscollection/photos/10158937687947369>.

<sup>8</sup> Ian McGillis, « Montreal Museum of Fine Arts emerges out of lockdown and into post-impressionism Paris », *Montreal Gazette*, 3 juillet 2020, <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/montreal-museum-of-fine-arts-emerges-out-of-lockdown-and-into-post-impressionism-paris>.

<sup>9</sup> Murray Whyte, « MFA's Monet show is the escape everyone needs right now », *Boston Globe*, 12 novembre 2020, <https://www.bostonglobe.com/2020/11/12/arts/mfas-monet-show-is-escape-everyone-needs-right-now/>.

<sup>10</sup> Mary-Dailey Desmarais, entrevue par Leslie Barry, 12 mars 2021.

<sup>11</sup> Zachary Small, « Museums Embrace Art Therapy Techniques for Unsettled Times », *New York Times*, 15 juin 2021, <https://www.nytimes.com/2020/06/15/arts/design/art-therapy-museums-virus.html>.

<sup>12</sup> Katerina Atanassova, entrevue par Leslie Barry, 29 avril 2021.

<sup>13</sup> Musée des beaux-arts de Montréal, « Art Therapy and Health », consulté le 13 juin 2021, <https://www.mbam.qc.ca/en/education-wellness/art-therapy-and-health/>.

---

<sup>14</sup> Small, « Museums Embrace Art Therapy Techniques for Unsettled Times ».

<sup>15</sup> Nathalie Bondil, « Les musées, un service essentiel pour le déconfinement », entretien réalisé par Stéphan Bureau, Radio-Canada; *Bien entendu*, avril 2020, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/bien-entendu/segments/entrevue/166455/nathalie-bondil-musee-beaux-arts-montreal-covid-19>.

<sup>16</sup> Duncan Cameron, « Le musée : un temple ou un forum (1971) », dans *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, éd. par André Desvallées, vol. 1 (Maçon, France: Éditions W, 1992), 77-98.

<sup>17</sup> Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (New York: Routledge, 1995), 13.

<sup>18</sup> Nancy Kenney, « ‘Many museums will be lost’: US association appeals to Congress to support funding for institutions », *Art Newspaper*, 23 février 2021, [https://www.theartnewspaper.com/news/many-museums-will-be-lost-us-association-appeals-to-congress-to-support-funding-for-institutions?utm\\_source=The+Art+Newspaper+Newsletters&utm\\_campaign=1c749e6cc3-EMAIL\\_CAMPAIGN\\_2021\\_02\\_22\\_02\\_15&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_c459f924d0-1c749e6cc3-60904033](https://www.theartnewspaper.com/news/many-museums-will-be-lost-us-association-appeals-to-congress-to-support-funding-for-institutions?utm_source=The+Art+Newspaper+Newsletters&utm_campaign=1c749e6cc3-EMAIL_CAMPAIGN_2021_02_22_02_15&utm_medium=email&utm_term=0_c459f924d0-1c749e6cc3-60904033).

<sup>19</sup> Dana Kopel, « Is It Time to Abolish Museums? », 25 mai 2021, <https://www.thenation.com/article/culture/culture-strike-laura-raicovich/>; Laura Raicovich, *Culture Shock : Art and Museums in an Age of Protest* (Verso, 2021), <https://www.versobooks.com/books/3777-culture-strike>; Alex Greenberger et Tessa Solomon, « Major U.S. Museums Criticized for Responses to Ongoing George Floyd Protests », *Artnews*, 2 juin 2020, <https://www.artnews.com/art-news/news/museums-controversy-george-floyd-protests-1202689494/>; Kelli Morgan, « To Bear Witness: Real Talk about White Supremacy in Art Museums Today », *Burnaway*, 24 juin 2020, <https://burnaway.org/magazine/to-bear-witness/>.

<sup>20</sup> Danielle Aimée Miles, « Still Questioning the Ideal: Possibilities for the Critical Curation of Classical Antiquities at the Montreal Museum of Fine Arts. » (Masters, Montréal, Concordia, 2019), [https://spectrum.library.concordia.ca/985828/1/Miles\\_MA\\_F2019.pdf](https://spectrum.library.concordia.ca/985828/1/Miles_MA_F2019.pdf); Mark Westgarth, « The Untold Story of Museums and the Art Market », *Apollo Magazine*, 28 janvier 2019, <https://www.apollo-magazine.com/author/mark-westgarth/>; Murrell, Denise, éd., *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* (New Haven and London: Yale University Press, 2018); Andrew Hunter, « Why I Quit the Art Gallery of Ontario: Former Canadian-Art Curator Andrew Hunter Explains », *Toronto Star*, 3 octobre 2017, sect. Visual Arts, <https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2017/10/03/andrew-hunter-why-i-quit-the-art-gallery-of-ontario.html>.

<sup>21</sup> Piotr Bienkowski, « A Critique of Museum Restitution and Repatriation Practices », dans *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Practice*, éd. par Conal McCarthy, 1<sup>e</sup> éd. (John Wiley & Sons, Ltd., 2015).

<sup>22</sup> Janet Brooke, « Introduction. La peinture du dix-neuvième siècle dans les collections montréalaises : le goût d’une époque », dans *Le Goût de l’art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920, Montréal, Musée Des Beaux-Arts de Montréal* (Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1989), 13. Brooke cite E. Durand-Gréville, « La peinture aux États-Unis : les galeries privées », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXVI, 1887, p. 68.

---

<sup>23</sup> Anthony Shelton, « Critical Museology: A Manifesto », dans *Museum Worlds: Advances in Research*, éd. par Sandra Dudley et Kylie Message, vol. 1 (New York; Oxford: Berghahn Books, 2013), 7-23, <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>.

<sup>24</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>25</sup> Desmarais, entrevue par Leslie Barry.

<sup>26</sup> UNESCO est l'abréviation de la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Bien que l'UNESCO se désigne comme l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture dans la langue française, elle continue à utiliser l'abréviation « UNESCO » dans ses communiqués en français. L'abréviation UNESCO sera retenue dans cette étude. UNESCO, « L'UNESCO En Bref - Mission et Mandat », 30 septembre 2012, <https://fr.unesco.org/about-us/introducing-unescoU>.

<sup>27</sup> Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, « Définition du patrimoine culturel », consulté le 20 août 2021, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/>.

<sup>28</sup> En ce qui concerne l'orthographe anglaise, Clarke et Fowle s'engagent dans une discussion critique sur le choix historique fait dans la langue anglaise et les sociétés anglophones de mettre la majuscule au *i* initial dans *impressionism* et *impressionists*. Selon les auteurs, « cette majuscule du *i* dans *impressionnisme* a célébré l'art et les artistes français tout en diminuant les contributions des artistes du monde entier à cette esthétique et ce discours mondialisés » (traduction par l'auteure). Le choix a été fait de suivre l'exemple donné par ces auteurs en utilisant la minuscule initiale du *i* lorsqu'on se réfère à l'impressionnisme et aux termes connexes dans toute version anglaise de cette étude (à l'exception des citations directes d'autres textes écrits, des titres originaux dans les références bibliographiques, et lorsqu'on suit d'autres pratiques orthographiques établies telles que la majuscule en début de phrase). Cette mise à jour se reflète dans ce texte et les documents connexes. L'utilisation de la majuscule en anglais pour désigner d'autres mouvements artistiques qui ont traditionnellement été mis en majuscule dans cette langue a par ailleurs été retenue dans cette étude lorsqu'il est fait référence à ces autres mouvements artistiques. Cependant, cela indique une autre ligne d'investigation potentielle pour une étude future ; questionner l'utilisation de la majuscule en anglais pour la désignation de tous mouvements artistiques. Alexis Clark et Frances Fowle, « Introduction: "What Is Impressionism?" », dans *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*, éd. par Alexis Clark et Frances Fowle (New Haven: Yale University Press, 2020), <https://www.aaeportal.com/?id=-19999>.

<sup>29</sup> MoMA, « Glossary of Art Terms », consulté le 9 mars 2021, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/#i](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#i).

<sup>30</sup> Alexis Clark et Frances Fowle, « Afterward: Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism », dans *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*, éd. par Alexis Clark et Frances Fowle (Yale University Press, 2020), <https://www.aaeportal.com/publications/-19996/globalizing-impressionism--reception--translation--and-transnationalism#iosaggregatecontent-20017>.

---

<sup>31</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, « Les collections du musée d'Orsay », consulté le 12 août 2021, <https://www.epmo-musees.fr/fr/les-musees/les-collections-du-musee-dorsay>; Jan Dirk Baetens et Lyna Dries, éd., *The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914* (Leiden: Brill, 2019), <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.6>.

<sup>32</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>33</sup> Ana Maria Tavares Cavalcanti, « 3. Shifting Conceptions of Impressionism in Brazil », dans *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*, éd. par Alexis Clark et Frances Fowle (New Haven: Yale University Press, 2020), <https://www.aaeportal.com/?id=-20003>.

<sup>34</sup> AM, « Reprogramarían exposición de obras del Museo Soumaya », *Periódico AM | Noticias de Guanajuato, México*, 17 février 2020, <https://www.am.com.mx/guanajuato/noticias/Reprogramarian-exposicion-de-obras-del-Museo-Soumaya-20200217-0073.html>.

<sup>35</sup> Jésus Santoyo, « México da la bienvenida a “Monet Experience & The Impressionists” », *Forbes Mexico*, 5 septembre 2020, <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/cultura-claude-monet-experiencia-forum-buenavista/>.

<sup>36</sup> Westgarth, « Museums and the Art Market ».

<sup>37</sup> Jan Dirk Baetens et Lyna Dries, « Introduction: Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade », dans *Art Crossing Borders*, éd. par Jan Dirk Baetens et Lyna Dries, vol. 6, *The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914* (Brill, 2019), 8, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.6>.

<sup>38</sup> Baetens et Dries, 12.

<sup>39</sup> Baetens et Dries, 12.

<sup>40</sup> Alexis Clark et David Peters Corbett, « Preface », dans *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*, éd. par Alexis Clark et Frances Fowle (New Haven: Yale University Press, 2020), <https://www.aaeportal.com/?id=-19998>.

<sup>41</sup> University of Pennsylvania et 10th Annual Anne d'Harnoncourt Symposium, « Impressionism Around the World: Art and Globalization at the Turn of the Twentieth Century », consulté le 3 mai 2021, <https://arth.sas.upenn.edu/sites/www.sas.upenn.edu.arthistory/files/AdH%202019%20Program%20FINAL.pdf>.

<sup>42</sup> Le colloque en ligne s'est déroulé du 9 au 13 novembre 2020 et est le résultat d'un programme de recherche initié par le Contrat *Normandie Paris-Île-de-France : Destination Impressionnisme* et porté par les Universités Paris Nanterre et Rouen Normandie. Organisé par la fondation de l'université Paris Nanterre, en partenariat avec le labex *Les Passés dans le Présent*, le laboratoire *Histoire des arts et des représentations* de l'université Paris Nanterre à l'occasion de *Normandie impressionniste*. Cette auteure a assisté au colloque en ligne le 10 novembre 2020, dont l'enregistrement est disponible sur le site web cité ici. Samuel Raybone, « Collecting Impressionism on the periphery: French Impressionism and Welsh identity, 1912-2019 », 10 novembre 2020, <https://impressionnisme-recherche.net/sharing-the-collection/>.

<sup>43</sup> Cavalcanti, « Shifting Conceptions of Impressionism in Brazil ».

<sup>44</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>45</sup> Clark et Fowle, « Afterward ».

---

<sup>46</sup> Museum of Fine Arts Boston, « MFA Boston Announces Appointment of Rosa Rodriguez-Williams as Senior Director of Belonging and Inclusion », 3 septembre 2020, <https://www.mfa.org/press-release/senior-director-of-belonging-and-inclusion>; Abigail L. Lynn, « Diversity and Inclusivity: How the Boston MFA is Promoting Change – Museum Studies at Tufts University », *Museum Studies at Tufts University*, 9 juin 2020, <https://sites.tufts.edu/museumstudents/2020/06/09/diversity-and-inclusivity-how-the-boston-mfa-is-promoting-change/?fbclid=IwAR2g1S5FrQyG3oZP2htzru7-NzI2mxaqG6Q5BgLPQAglETmQc1zr6kkC-Js>; Chicago Loop Alliance, « January Loop Employee of the Month: Sandra Thompson », *Loop Chicago*, consulté le 12 janvier 2021, <https://loopchicago.com/in-the-loop/january-loop-employee-of-the-month-sandra-thompson/>; National Gallery of Art, « National Gallery of Art Announces New Staff Appointed to Key Positions Across the Museum », 13 janvier 2021, <https://www.nga.gov/press/2021/staff-2021-01.html>; The Phillips Collection, « The Phillips Collection Announces First Chief Diversity Officer », 19 avril 2018, <https://www.phillipscollection.org/press/phillips-collection-announces-first-chief-diversity-officer>; Peggy McGlone, « Phillips Collection’s Diversity Efforts Get Boost from \$2 Million Gift », *Washington Post*, 3 février 2021, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-diversity-donation/2021/02/02/b06d7846-64d1-11eb-8c64-9595888caa15\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-diversity-donation/2021/02/02/b06d7846-64d1-11eb-8c64-9595888caa15_story.html); Canadian Press, « National Gallery of Canada Unveils Two Positions to Promote Diversity and Inclusivity », *CBC News*, 5 janvier 2021, <https://www.cbc.ca/news/entertainment/national-gallery-diversity-1.5861910>; Lynn Saxberg, « National Gallery Moves toward Decolonization with New Strategic Plan », *Ottawa Citizen*, 27 mai 2021, <https://ottawacitizen.com/entertainment/national-gallery-moves-toward-decolonization-with-new-strategic-plan>; Musée des beaux-arts de Montréal, « Comité Art et vivre-ensemble | Musée des beaux-arts de Montréal », consulté le 5 juillet 2021, <https://www.mbam.qc.ca/fr/education-mieux-etre/comite-art-et-vivre-ensemble/>; Tessa Solomon, « Eunice Bélidor Joins Montreal Museum of Fine Arts as Curator », *Artnews*, 12 avril 2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/eunice-belidor-curator-montreal-museum-of-fine-arts-1234589414/?fbclid=IwAR0-y75QjdpikFYd-Qy9cZ6Rw4gmVtKjeeagcIKSFPbTYAofpm6JmM0RuzI>.

<sup>47</sup> Alex Greenberger, « Laurence Des Cars to Become First Woman to Direct Louvre », *Artnews*, 26 mai 2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/laurence-des-cars-louvre-director-1234594069/>. Des Cars est maintenant ancienne présidente de l’ÉPMOO (incluant le musée d’Orsay), ayant été nommée en 2021 pour diriger le musée du Louvre.

<sup>48</sup> Musée de l’Orangerie, “Fréquentation 2019,” communiqué de presse, consulté le 28 juin 2021, [https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/cp\\_frequentation\\_2019.pdf](https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/cp_frequentation_2019.pdf).

<sup>49</sup> Associated Foreign Press, « La présidente du Musée d’Orsay, Laurence des Cars, choisie pour diriger le Louvre », *Le Monde*, 26 mai 2021, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/26/la-presidente-du-musee-d-orsay-laurence-des-cars-choisie-pour-diriger-le-louvre\\_6081487\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/26/la-presidente-du-musee-d-orsay-laurence-des-cars-choisie-pour-diriger-le-louvre_6081487_3246.html).

<sup>50</sup> Laurence des Cars, « Laurence des Cars : “Un musée n’a pas à juger, à condamner ou à absoudre, il a à montrer” », entretien réalisé par Ali Baddou, *France Inter*, 26 juin 2020, <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-26-juin-2020>.

- 
- <sup>51</sup> William H. Logan, « Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection », dans *Cultural Heritage and Human Rights*, éd. par Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles (New York: Springer-Verlag, 2007), 34.
- <sup>52</sup> Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles, « Cultural Heritage and Human Rights », dans *Cultural Heritage and Human Rights*, éd. par Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles (New York: Springer-Verlag, 2007), 12.
- <sup>53</sup> Établissement Public du musée d'Orsay et de l'Orangerie (EPMO), « Les collections du musée d'Orsay », consulté le 12 août 2021, <https://www.epmo-musees.fr/fr/les-musees/les-collections-du-musee-dorsay>.
- <sup>54</sup> Silverman et Ruggles, « Cultural Heritage and Human Rights », 3.
- <sup>55</sup> Logan, « Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection », 35.
- <sup>56</sup> Logan, 39.
- <sup>57</sup> Logan, 40-44.
- <sup>58</sup> Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles, éd., *Cultural Heritage and Human Rights* (New York: Springer-Verlag, 2007), 3.
- <sup>59</sup> Anthony Shelton, « Critical Museology: A Manifesto », *Museum Worlds: Advances in Research* 1, n° 1 (juillet 2013): 18, <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>.
- <sup>60</sup> Le colloque en ligne s'est déroulé du 9 au 13 novembre 2020 et est le résultat d'un programme de recherche initié par le Contrat *Normandie Paris-Île-de-France : Destination Impressionnisme* et porté par les Universités Paris Nanterre et Rouen Normandie. Organisé par la fondation de l'université Paris Nanterre, en partenariat avec le labex *Les Passés dans le Présent*, le laboratoire *Histoire des arts et des représentations* de l'université Paris Nanterre à l'occasion de *Normandie impressionniste*. Cette auteure a assisté au colloque en ligne le 10 novembre 2020, dont l'enregistrement est disponible sur le site web cité ici. Ségolène Le Men, Anne Higonnet, Sara Tas, Léa Saint-Raymond et Catherine Meneux, « Gérer la collection : objets et acteurs », 13 novembre 2020, <https://impressionnisme-recherche.net/sharing-the-collection/>.
- <sup>61</sup> Musée d'Orsay, « Histoire », consulté le 16 février 2020, <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/accueil.html>.
- <sup>62</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, « Les collections du musée d'Orsay ».
- <sup>63</sup> Catherine Lalonde, « La Cour d'appel casse le jugement Manson », *Le Devoir*, 16 avril 2019, <https://www.ledevoir.com/culture/552361/la-cour-d-appel-casse-le-jugement-manson>; Robert Everett-Green, « June Federal Court Ruling Remains Open Wound for Canadian Museums », *Globe and Mail*, 7 septembre 2018, <https://www.theglobeandmail.com/canada/article-june-federal-court-ruling-remains-open-wound-for-canadian-museums/>.
- <sup>64</sup> Carolyn Dean et Dana Leibsohn, « Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America », *Colonial Latin American Review* 12, n° 1 (1 juin 2003): 5, <https://doi.org/10.1080/10609160302341>.
- <sup>65</sup> Dean et Leibsohn, 5.

- 
- <sup>66</sup> Emma K. Poulter, « Hybridity—Objects as Contact Zones: A Critical Analysis of Objects in the West African Collections at the Manchester Museum », *Museum Worlds: Advances in Research* 2, n° 1 (juillet 2014): 26, <https://doi.org/10.3167/armw.2014.020103>.
- <sup>67</sup> Sharon Macdonald, « Museums, National, Postnational and Transcultural Identities », *Museum and Society* 1, n° 1 (mars 2015): 6, 9.
- <sup>68</sup> Poulter, « Hybridity—Objects as Contact Zones », 25-26.
- <sup>69</sup> Poulter, 25-26.
- <sup>70</sup> Poulter, 25-26.
- <sup>71</sup> Poulter, 26.
- <sup>72</sup> Shelton, « Critical Museology: A Manifesto », 18.
- <sup>73</sup> Baetens et Dries, « Introduction », 10.
- <sup>74</sup> Leanne Zalewski, « Creating Cultural and Commercial Value in Late Nineteenth-Century New York Art Catalogues », dans *Art Crossing Borders*, éd. par Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, vol. 6, *The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914* (Brill, 2019), 100, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.9>.
- <sup>75</sup> William H. Gerds, « Introduction », dans *Impressionism in Canada: A Journey of Discovery* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2015), 17.
- <sup>76</sup> J.L. Weber et Warren W. Hassler, « American Civil War », *Encyclopedia Britannica*, 5 mai 2021, consulté le 20 décembre 2021, <https://www.britannica.com/event/American-Civil-War>.
- <sup>77</sup> Baetens et Dries, « Introduction » 2.
- <sup>78</sup> Gerds, « Introduction », 2.
- <sup>79</sup> Brooke, « Introduction ».
- <sup>80</sup> Brooke, 12-15.
- <sup>81</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.
- <sup>82</sup> Atanassova.
- <sup>83</sup> Desmarais, entrevue par Leslie Barry.
- <sup>84</sup> Le site web du musée indique à la fois les dates d'acquisition et les numéros d'accession des œuvres de la collection. Musée des beaux-arts du Canada, « Recherche dans la collection », consulté le 20 mai 2021, <https://www.beaux-arts.ca/collection/recherche-dans-la-collection>.
- <sup>85</sup> Gouvernement du Canada, « Recherche - Artefacts Canada », consulté le 20 mai 2021, [https://app.pch.gc.ca/application/artefacts\\_hum/humaines\\_humanities.app?w=claudemonet&t=any&i=false&n=0&pID=1&r=50&s=1&v=none&l=l&lang=fr](https://app.pch.gc.ca/application/artefacts_hum/humaines_humanities.app?w=claudemonet&t=any&i=false&n=0&pID=1&r=50&s=1&v=none&l=l&lang=fr).
- <sup>86</sup> Deux des quatre tableaux de Monet ont été acquis par achat en 1914 et 1946, et deux par donation en 1995 et 2009 ; les tableaux de Sisley ont acquis par achat en 1914 et 1943 ; les deux œuvres de Morisot (une sculpture et un dessin) ont été acquises par donation en 1978 ; parmi les œuvres de Pissarro, vingt sont des gravures : dix-sept gravures ont été achetées dans les années 1960-1980 et trois ont été reçues en cadeau dans les années 1980. Il y a

---

également deux dessins de Pissarro dans la collection (achetés en 1956 et 1997), et deux peintures (une achetée en 1946 et une offerte en 1997).

<sup>87</sup> Musée des beaux-arts de Montréal, « Art international ancien et moderne », consulté le 20 mai 2021, <https://www.mbam.qc.ca/fr/collections/art-international-ancien-et-moderne/>.

<sup>88</sup> Gouvernement du Canada, « Recherche - Artefacts Canada ».

<sup>89</sup> Artefacts Canada inclut les numéros d'accession dans ses listes, mais pas les informations d'acquisition. Bien qu'il n'ait pas été possible à présent de confirmer l'information sur l'acquisition avec le MBAM, les numéros d'accession des musées incluent souvent les dates d'acquisition. Si c'est le cas avec le MBAM, selon les numéros d'accession, le tableau de Monet a très probablement été acquis en 1918, les œuvres de Sisley en 1922 (tableau), 1945 (tableau), 1983 (tableau) et 1988 (dessin), et les œuvres de Pissarro en 1921 (tableau), 1982 (tableau), 1994 (tableau), 2000 (dessin) et 2007 (gravure).

<sup>90</sup> Baetens et Dries, « Introduction », 1.

<sup>91</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, « Histoire de nos musées », consulté le 14 août 2021, <https://www.epmo-musees.fr/fr/les-musees/histoire-de-nos-musees>. Aujourd'hui faisant partie de l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing (ÉPMO).

<sup>92</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, « Création de l'Établissement public », consulté le 12 août 2021, <https://www.epmo-musees.fr/fr/etablissement/histoire-de-l-etablissement-public>.

<sup>93</sup> Kimberley Lovato, « 5 Underrated Cities to Visit in France », *National Geographic*, 24 juillet 2019, <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/overtourism-paris-underrated-cities-to-visit-france>; Andrea Smith, « Musée d'Orsay in Paris to Undergo Massive Expansion », *Lonely Planet*, consulté le 6 août 2021, <https://www.lonelyplanet.com/articles/musee-dorsay-expansion>.

<sup>94</sup> Musée de l'Orangerie, « Fréquentation Orsay et Orangerie 2019 », consulté le 28 juin 2021, <https://duckduckgo.com/?q=mus%C3%A9e+d%27orsay+orangerie+fr%C3%A9quentation+2019&atb=v151-1&ia=web>.

<sup>95</sup> Musées et Société en Wallonie, « Aperçu de la fréquentation des musées et lieux de patrimoine en France en 2019 », consulté le 28 juin 2021, <http://msw.be/2020/01/24/la-frequentation-des-musees-et-lieux-de-patrimoine-en-france-en-2019/>.

<sup>96</sup> Associated Foreign Press, « Fréquentation en baisse de plus de 70% pour le Louvre et plusieurs grands musées », *Le Point*, 8 janvier 2021, [https://www.lepoint.fr/societe/frequentation-en-baisse-de-plus-de-70-pour-le-louvre-et-plusieurs-grands-musees-08-01-2021-2408791\\_23.php](https://www.lepoint.fr/societe/frequentation-en-baisse-de-plus-de-70-pour-le-louvre-et-plusieurs-grands-musees-08-01-2021-2408791_23.php).

<sup>97</sup> Anne Distel, Claire Chastanier, et Connaissances des Arts, « Qu'est-ce qu'un trésor national ? », *Connaissance des Arts*, 22 décembre 2006, <https://www.connaissancedesarts.com/marche-art/quest-ce-quun-tresor-national-1110701/>.

<sup>98</sup> *Quai des Grands-Augustins* a été acquis de l'artiste par l'État français en 1904. Musée d'Orsay, « *Quai des Grands-Augustins* », oeuvre par James Wilson Morrice, entre 1890 et 1905, huile sur toile, consulté le 13 août 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/quai-des-grands-augustins-21127>. ; Le musée d'Orsay conserve actuellement Leslie Barry, 2022

---

un autre tableau de Morrice, *Le Bras gauche de la Seine devant la place Dauphine*, acquis par legs en 1926 par les Musées nationaux pour le musée du Louvre. Musée d'Orsay, « *Le Bras gauche de la Seine devant la place Dauphine* », oeuvre par James Wilson Morrice, entre 1865 et 1924, huile sur toile, consulté le 13 août 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-bras-gauche-de-la-seine-devant-la-place-dauphine-21126>.

<sup>99</sup> Katerina Atanassova, éd., « Repenser l'impressionnisme au Canada : une introduction », dans *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019), 33.

<sup>100</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>101</sup> Alexander Herman, « Legal Challenges Remain for Restituting African Artefacts from French Museums », *Newspaper*, 30 novembre 2018, <https://www.theartnewspaper.com/comment/french-report-calls-for-massive-restitution-of-african-artefacts-while-macron-promises-return-of-26-items-to-benin>.

<sup>102</sup> Établissement Public du musée d'Orsay et de l'Orangerie (EPMO), « Les collections du musée d'Orsay », consulté le 12 août 2021, <https://www.epmo-musees.fr/fr/les-musees/les-collections-du-musee-dorsay>.

<sup>103</sup> Wendy Dickieson JD, « The Deaccession Dilemma: Themes in the American Debate about Art Museum Deaccessions », *Theory and Practice* 1, n° 2018 (15 juin 2018), [https://articles.themuseum scholar.org/2018/06/15/tp\\_voll1dickieson/](https://articles.themuseum scholar.org/2018/06/15/tp_voll1dickieson/).

<sup>104</sup> Craig M. Bargher, « The Export of Cultural Property and United States Policy », *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law* 4, no 2 Spring/Summer 1994: 189.

<sup>105</sup> Gouvernement du Canada, « Guide d'exportation de biens culturels hors du Canada », avril 2019, <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/licences-exportation-biens-culturels/guide-exportation.html>.

<sup>106</sup> Robin Pogrebin, « Musée d'Orsay to Expand Spaces for Exhibitions and Education », *The New York Times*, 5 mars 2020, sect. Arts, <https://www.nytimes.com/2020/03/05/arts/design/musee-dorsay-expansion.html>.

<sup>107</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, « Représentation permanente aux États-Unis », consulté le 6 août 2021, <https://www.epmo-musees.fr/fr/representation-permanente-aux-etats-unis>.

<sup>108</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing.

<sup>109</sup> Brooke, « Introduction ». Ici, Brooke cite Louis Réau dans *L'art français aux États-Unis*, Paris, 1926, p. 173.

<sup>110</sup> Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle », novembre 2018, [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_fr.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf); Herman, « Legal Challenges ».

<sup>111</sup> Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, « Les collections du musée d'Orsay ».

<sup>112</sup> Colby Smith, « Art Institute Of Chicago Is Reopening And Has Extended 'Monet & Chicago' Through Summer », *Secret Chicago*, 27 janvier 2021, <https://secretchicago.com/the-art-institute-reopening/>.

<sup>113</sup> James Rondeau, « Introduction », dans *Monet and Chicago*, éd. par Gloria Groom (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020), 9.

<sup>114</sup> Gloria Groom et Jill Shaw, éd., *Monet Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2014), <https://publications.artic.edu/monet/reader/paintingsanddrawings/section/135470>.

---

<sup>115</sup> L'œuvre est présentée sous le titre *Apple Trees in Blossom* dans le catalogue de l'exposition *Monet and Chicago*, qui mentionne aussi que le tableau a été exposé sous le titre *Le Printemps* à la deuxième exposition impressionniste en 1876. La notice en ligne sur le site web du Union League Club of Chicago présente *Pommiers en fleurs* comme titre principal, et *Apple Trees in Blossom*, *Le Printemps*, et *Springtime* come trois titres alternatifs. Kathryn Kremnitzer, « Checklist of the Exhibition », dans *Monet and Chicago*, éd. par Gloria Groom (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020), 129-42; « Pommiers En Fleurs (Apple Trees in Blossom; Le Printemps; Springtime) », consulté le 25 août 2021, <https://ulcc.emuseum.com/objects/1382/pommiers-en-fleurs-apple-trees-in-blossom-le-printemps-sp>.

<sup>116</sup> Steve Johnson, « Union League Club Votes to Sell Its Prized Monet Painting to Cover Pandemic Losses », *Chicago Tribune*, décembre 2020, sect. Museums, Entertainment, Business, Breaking News, <https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-union-league-club-monet-painting-20201204-huubxty4znekbmazxf3se6k45i-story.html>.

<sup>117</sup> Gloria Groom, « Acknowledgments », dans *Monet and Chicago*, éd. par Gloria Groom (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020), 11.

<sup>118</sup> Choose Chicago, « Chicago Things to Do, Events, Restaurants, Hotels & Vacation Planning », consulté le 6 juillet 2021, <https://www.choosechicago.com/>; City of Boston, « Visiting Boston », *Boston.gov*, 3 août 2016, <https://www.boston.gov/visiting-boston>.

<sup>119</sup> Matthew Teitelbaum, « Director's Forward », dans *Monet: Paintings at the Museum of Fine Arts, Boston*, éd. par Katie Hanson (Boston: Museum of Fine Arts, 2020), 7.

<sup>120</sup> Megan O'Brien, « The MFA Will Display Its Entire Monet Collection Starting This Spring », *Boston.com*, 29 janvier 2020, <https://www.boston.com/events/arts/2020/01/29/monet-paintings-museum-fine-arts-boston/>.

<sup>121</sup> Museum of Fine Arts Boston, « Monet and Boston: Lasting Impression », consulté le 3 octobre 2020, <https://www.mfa.org/exhibition/monet-and-boston-lasting-impression>.

<sup>122</sup> Museum of Fine Arts Boston.

<sup>123</sup> Teitelbaum, « Forward ».

<sup>124</sup> Katie Hanson, « In His Lifetime: Monet's Early Acclaim in Boston », dans *Monet: Paintings at the Museum of Fine Arts*, Boston, éd. par Katie Hanson (Boston: Museum of Fine Arts, 2020), 11.

<sup>125</sup> Museum of Fine Arts Boston, « Hear from the Curator », consulté le 29 juin 2021, <https://www.mfa.org/monet-and-boston-lasting-impression/hear-from-the-curator>.

<sup>126</sup> Le mot « contemporain » est utilisé ici pour désigner les artistes vivants de l'époque.

<sup>127</sup> Art Institute of Chicago, « Claude Monet », consulté le 13 août 2021, <https://www.artic.edu/artists/35809/claude-monet>.

<sup>128</sup> Museum of Fine Arts Boston, « About the MFA », consulté le 13 août 2021, <https://www.mfa.org/about>.

<sup>129</sup> Art Institute of Chicago, « History », consulté le 13 août 2021, <https://www.artic.edu/about-us/mission-and-history>.

<sup>130</sup> Teitelbaum, « Forward ».

---

<sup>131</sup> Ross Parry, « Museum/computer: A history of disconnect? », dans *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*, éd. par Ross Parry (Routledge, 2007), 2.

<sup>132</sup> Parry, 12-13.

<sup>133</sup> Desmarais, entrevue par Leslie Barry.

<sup>134</sup> Musée des beaux-arts de Montréal, « Paris au temps du postimpressionnisme: Signac et les Indépendants », consulté le 8 juillet 2021, <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/>.

<sup>135</sup> Gilles Genty et Mary-Dailey Desmarais, éd., *Signac and the Indépendants* (Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2020).

<sup>136</sup> Musée des beaux-arts de Montréal, « Paris au temps du postimpressionnisme: Signac et les Indépendants », consulté le 3 octobre 2020, <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/>. L'infolettre envoyée par le Musée à ses membres le 30 septembre 2020 a également été consultée.

<sup>137</sup> Musée des beaux-arts de Montréal, « Signac et les Indépendants ».

<sup>138</sup> The Montreal Museum of Fine Arts, *Webinaire - Focus sur les artistes femmes dans l'exposition Paris au temps du postimpressionnisme*, consulté le 11 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=r3ODVtqOuu0&t=423s>.

<sup>139</sup> Desmarais, entrevue par Leslie Barry.

<sup>140</sup> Desmarais, entrevue par Leslie Barry.

<sup>141</sup> Musée des beaux-arts de Montréal, « Paris au temps du postimpressionnisme: Signac et les Indépendants », consulté le 3 octobre 2020, <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/>; Nathalie Bondil, « 'Good painting is in itself revolutionary': The Independent Spirit in The Time of Signac », dans *Signac and the Indépendants*, éd. par Gilles Genty et Mary-Dailey Desmarais (Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2020), 14-16.

<sup>142</sup> Mary-Dailey Desmarais, entrevue par Leslie Barry.

<sup>143</sup> Desmarais.

<sup>144</sup> Desmarais.

<sup>145</sup> National Gallery of Art, *Introduction to the Exhibition—Degas at the Opéra*, consulté le 8 juin 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=DL1rW7HzYoo>.

<sup>146</sup> Musée d'Orsay, « Degas à l'Opéra », consulté le 22 août 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/degas-lopera-196069>.

<sup>147</sup> National Gallery of Art, « Explore Degas at the Opéra in 3D », consulté le 29 juin 2020, <https://my.matterport.com/show/?m=Pgs42EBMemX>.

<sup>148</sup> Laurence des Cars et Kaywin Feldman, « Preface », dans *Degas at the Opéra*, éd. par Henri Loyrette (London: Thames and Hudson, 2020), 13.

<sup>149</sup> Henri Loyrette, éd., « Appendix: List of Works on Show », dans *Degas at the Opéra* (London: Thames and Hudson, 2020), 309-17.

<sup>150</sup> National Gallery of Art, *Introduction to the Exhibition—Degas at the Opéra*.

<sup>151</sup> Krzysztof Pomian, « Entre le visible et l'invisible : la collection », dans *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVI e-XVII e siècles* (Paris: NRF Gallimard, 1987), 42-44.

---

<sup>152</sup> Si le mot « riff » s’emploie dans la langue française en tant que substantif, son usage en français n’est pas courant comme verbe. Pour cette étude, l’emploi du mot « riff » en tant que verbe est indiqué par la mise entre guillemets. Une discussion additionnelle du terme s’ensuit dans le texte.

<sup>153</sup> Phillips Collection, « The Phillips Collection Announces Updated Exhibition Schedule », consulté le 6 juillet 2021, <https://www.phillipscollection.org/press/phillips-collection-announces-updated-exhibition-schedule>.

<sup>154</sup> Adrienne L. Childs, « Riffs and Relations: An Introduction », dans *Riffs and Relations: American Artists and the European Modernist Tradition*, éd. par Adrienne L. Childs (New York, N.Y.: Rizzoli Electa, 2019), 14.

<sup>155</sup> Phillips Collection, “*The Road Menders*,” oeuvre par Vincent van Gogh, 1889, huile sur toile, consulté le 19 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/collection/road-menders>. L’oeuvre a été appelée « une copie » par van Gogh.

<sup>156</sup> National Gallery of Art, « *Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son* », oeuvre par Claude Monet, 1875, huile sur toile, consulté le 19 août 2021, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html#provenance>.

<sup>157</sup> The Phillips Collection, *Curator’s Perspective: Dr. Adrienne L. Childs on Riffs and Relations*, enregistrement vidéo, 15 mai 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=9wL-NfBUZjI>. <https://www.youtube.com/watch?v=9wL-NfBUZjI>. L’enregistrement de la visioconférence et également intégrée à la page web du musée pour l’exposition, accessible à <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-29-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

<sup>158</sup> Les artistes actuels et contemporains mentionnés ici dans la section traitant de *Riffs and Relations* sont originaires des États-Unis. Comme le suggère le titre anglais de l’exposition et du catalogue qui l’accompagne, Adrienne L. Childs et les autres auteurs du catalogue utilisent le terme « African American » (et parfois « Black »). En français, le terme « Afro-États-unien » peut parfois être utilisé plutôt que « Afro-Américain ». Dans la version française de cette section du texte, le terme « Afro-Américain » et ses dérivés sont retenus afin de s’aligner sur le texte original anglais de l’équipe de conservation et de rédaction de *Riffs and Relations*.

<sup>159</sup> The Phillips Collection, *Curator’s Perspective: Dr. Adrienne L. Childs on Riffs and Relations*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=9wL-NfBUZjI>.

<sup>160</sup> The Phillips Collection.

<sup>161</sup> The Phillips Collection. ; Manet s’est inspiré de deux œuvres du Louvre. Pour le sujet, *Le Concert champêtre* du Titien, alors attribué à Giorgione ; et pour la disposition du groupe central, une gravure d’après Raphaël : *Le Jugement de Paris*. Musée d’Orsay, “*Le Déjeuner sur l’herbe*,” oeuvre par Edouard Manet, 1863, huile sur toile, accessed August 26, 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>.

<sup>162</sup> The Phillips Collection, *Curator’s Perspective*.

<sup>163</sup> The Phillips Collection.

<sup>164</sup> Childs, « Introduction ».

<sup>165</sup> Sebastian Smee, « At 100, the Phillips Collection Doesn’t Seem to Have Aged », *Washington Post*, 24 novembre 2020, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-centennial-announcement-2021/2020/11/23/14f9d7f2-2d99-11eb-bae0-50bb17126614\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-centennial-announcement-2021/2020/11/23/14f9d7f2-2d99-11eb-bae0-50bb17126614_story.html).

---

<sup>166</sup> Kerry Hannon, « Art Created 100 Years Apart, Linked by Trauma, Offers Solace », *New York Times*, 21 mai 2021, <https://www.nytimes.com/2021/05/21/arts/design/art-phillips-collection-washington.html>.

<sup>167</sup> Dorothy Kosinski, « Forward and Acknowledgments », dans *Riffs and Relations : African American Artists and the European Modernist Tradition*, éd. par Adrienne L. Childs (New York, N.Y.: Rizzoli Electa, 2019), 7-11.

<sup>168</sup> Kosinski.

<sup>169</sup> Musée des beaux-arts du Canada, « À l’affiche : Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons », consulté le 6 mars 2021, <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/le-canada-et-limpressionnisme-nouveaux-horizons>.

<sup>170</sup> Atanassova, « Liste des planches », dans *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)*, éd. par Katerina Atanassova (Musée des beaux-arts du Canada, 2019), 236-145.

<sup>171</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>172</sup> Lise Schaeren Decollogny, « Press Release: Canada and Impressionism New Horizons », Fondation de l’Hermitage, 4 décembre 2019, [https://www.fondation-hermitage.ch/fileadmin/user\\_upload/presse/2020\\_Canada/Canada\\_CP\\_DEF\\_EN.pdf](https://www.fondation-hermitage.ch/fileadmin/user_upload/presse/2020_Canada/Canada_CP_DEF_EN.pdf); Chris Hannay, « Canadian Artists Are Making a Big Impression on Europe », *Globe and Mail*, 2 septembre 2019, <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/article-canadian-artists-are-making-a-big-impression-on-europe/>; Musée des beaux-arts du Canada, « À l’affiche : Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons ». Ce sont les sources additionnelles consultées pour confirmer les dates de l’exposition.

<sup>173</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>174</sup> Atanassova.

<sup>175</sup> Atanassova.

<sup>176</sup> Atanassova.

<sup>177</sup> Atanassova, « Repenser l’impressionnisme au Canada : une introduction »; Toby Bruce, « Les artistes canadiens à l’étranger : le paradoxe parisien », dans *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)*, éd. par Katerina Atanassova (Musée des beaux-arts du Canada, 2019), 47-55.

<sup>178</sup> Bruce, « Les artistes canadiens à l’étranger : le paradoxe parisien ».

<sup>179</sup> Atanassova, Entrevue par Leslie Barry.

<sup>180</sup> Atanassova.

<sup>181</sup> Atanassova.

<sup>182</sup> Atanassova.

<sup>183</sup> Atanassova.

<sup>184</sup> Atanassova.

<sup>185</sup> Hannay, « Canadian Artists Are Making a Big Impression on Europe ».

<sup>186</sup> Connor Jessome, « The AGH Abroad: Canadian Impressionism at the Kunsthalle München », *Art Gallery of Hamilton* (blog), 18 octobre 2019, <https://www.artgalleryofhamilton.com/agh-abroad-kunsthalle-munchen/>.

<sup>187</sup> Hannay, « Canadian Artists Are Making a Big Impression on Europe ». Traduction de l’anglais par l’auteure.

<sup>188</sup> Hannay.

---

<sup>189</sup> Atanassova, entrevue par Leslie Barry.

<sup>190</sup> Atanassova.

<sup>191</sup> Atanassova.

<sup>192</sup> Shelton, « Critical Museology: A Manifesto », 2013.

## Bibliographie

- AM. « Reprogramarían exposición de obras del Museo Soumaya ». *Periódico AM | Noticias de Guanajuato, México*, 17 février 2020.  
<https://www.am.com.mx/guanajuato/noticias/Reprogramarian-exposicion-de-obras-del-Museo-Soumaya-20200217-0073.html>.
- Art Institute of Chicago. « *Art Institute of Chicago II, Chicago* ». Oeuvre par Thomas Struth, 1990. Tirage chromogène monté sur acrylique, édition 3/10. Consulté le 26 août 2021.  
<https://www.artic.edu/artworks/117271/art-institute-of-chicago-ii-chicago>.
- . « Claude Monet ». Consulté le 13 août 2021. <https://www.artic.edu/artists/35809/claude-monet>.
- . « History ». Consulté le 13 août 2021. <https://www.artic.edu/about-us/mission-and-history>.
- . « *Paris Street; Rainy Day* ». Oeuvre par Gustave Caillebotte, 1877. Huile sur toile. Consulté le 25 août 2021. <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>.
- Associated Foreign Press. « Fréquentation en baisse de plus de 70% pour le Louvre et plusieurs grands musées ». *Le Point*, 8 janvier 2021. [https://www.lepoint.fr/societe/frequentation-en-baisse-de-plus-de-70-pour-le-louvre-et-plusieurs-grands-musees-08-01-2021-2408791\\_23.php](https://www.lepoint.fr/societe/frequentation-en-baisse-de-plus-de-70-pour-le-louvre-et-plusieurs-grands-musees-08-01-2021-2408791_23.php).
- . “La présidente du Musée d’Orsay, Laurence des Cars, choisie pour diriger le Louvre.” *Le Monde.fr*, May 26, 2021. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/26/la-presidente-du-musee-d-orsay-laurence-des-cars-choisie-pour-diriger-le-louvre\\_6081487\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/26/la-presidente-du-musee-d-orsay-laurence-des-cars-choisie-pour-diriger-le-louvre_6081487_3246.html).
- Atanassova, Katerina. Entrevue par Leslie Barry, 29 avril 2021.
- , éd. *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)*. Musée des beaux-arts du Canada, 2019.
- , éd. « Liste des planches ». Dans *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)*, 236-245. Musée des beaux-arts du Canada, 2019.
- , éd. « Repenser l’impressionnisme au Canada : une introduction ». Dans *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)*, 31-43. Musée des beaux-arts du Canada, 2019.
- Baetens, Jan Dirk, et Lyna Dries. « Introduction: Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade ». Dans *Art Crossing Borders*, édité par Jan Dirk Baetens et Lyna Dries, 6:1-14. *The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*. Brill, 2019. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.6>.

- , éd. *The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*. Leiden: Brill, 2019. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.6>.
- Bargher, Craig M. « The Export of Cultural Property and United States Policy ». *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law* 4, No. 2 Spring/Summer 1994 (s. d.): 189-206.
- Bienkowski, Piotr. « A Critique of Museum Restitution and Repatriation Practices ». Dans *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Practice*, édité par Conal McCarthy, 1st éd. John Wiley & Sons, Ltd., 2015.
- Bondil, Nathalie. « ‘Good painting is in itself revolutionary’: The Independent Spirit in the Time of Signac ». Dans *Signac and the Indépendants*, édité par Gilles Genty et Mary-Dailey Desmarais, 14-16. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2020.
- . Les musées, un service essentiel pour le déconfinement. Entretien réalisé par Stéphan Bureau. Radio-Canada; Bien entendu, Avril 2020. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/bien-entendu/segments/entrevue/166455/nathalie-bondil-musee-beaux-arts-montreal-covid-19>.
- Brooke, Janet. « Introduction. La Peinture du dix-neuvième siècle dans les collections montréalaises : le goût d’une époque ». Dans *Le goût de l’art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 11-19. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1989.
- Bruce, Toby. « Les artistes canadiens à l’étranger : le paradoxe parisien ». Dans *Le Canada et l’impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)*, édité par Katerina Atanassova, 47-55. Musée des beaux-arts du Canada, 2019.
- Canadian Press. « National Gallery of Canada Unveils Two Positions to Promote Diversity and Inclusivity ». *CBC News*, 5 janvier 2021. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/national-gallery-diversity-1.5861910>.
- Cars, Laurence des. « Laurence des Cars : “Un musée n’a pas à juger, à condamner ou à absoudre, il a à montrer” ». Entretien réalisé par Ali Baddou. *France Inter*, 26 juin 2020. <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-26-juin-2020>.
- Cars, Laurence des, et Kaywin Feldman. « Preface ». Dans *Degas at the Opéra*, édité par Henri Loyrette, 12-13. London : Thames and Hudson, 2020.
- Cavalcanti, Ana Maria Tavares. « 3. Shifting Conceptions of Impressionism in Brazil ». Dans *Globalizing Impressionism : Reception, Translation, and Transnationalism*, édité par Alexis Clark et Frances Fowle. New Haven: Yale University Press, 2020. <https://www.aaeportal.com/?id=-20003>.

Chicago Loop Alliance. « January Loop Employee of the Month: Sandra Thompson ». Loop Chicago. Consulté le 12 janvier 2021. <https://loopchicago.com/in-the-loop/january-loop-employee-of-the-month-sandra-thompson/>.

Childs, Adrienne L., éd. *Riffs and Relations : African American artists and the European modernist tradition*. New York, N.Y.: Rizzoli Electa ;, 2019.

———. « Riffs and Relations: An Introduction ». Dans *Riffs and Relations : African American artists and the European modernist tradition*, édité par Adrienne L. Childs, 13-14. New York, N.Y.: Rizzoli Electa ;, 2019.

Choose Chicago. « Chicago Things to Do, Events, Restaurants, Hotels & Vacation Planning ». Consulté le 6 juillet 2021. <https://www.choosechicago.com/>.

City of Boston. “Visiting Boston.” Boston.gov. 3 août 2016. <https://www.boston.gov/visiting-boston>.

Clark, Alexis, et David Peters Corbett. « Preface ». Dans *Globalizing Impressionism : Reception, Translation, and Transnationalism*, édité par Alexis Clark et Frances Fowle. New Haven: Yale University Press, 2020. <https://www.aaeportal.com/?id=-19998>.

Clark, Alexis, et Frances Fowle. « Afterward: Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism ». Dans *Globalizing Impressionism : Reception, Translation, and Transnationalism*, édité par Alexis Clark et Frances Fowle. Yale University Press, 2020. <https://www.aaeportal.com/publications/-19996/globalizing-impressionism--reception--translation--and-transnationalism#iosaggregatecontent-20017>.

———, éd. *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*. Yale University Press, 2020. <https://www.aaeportal.com/publications/-19996/globalizing-impressionism--reception--translation--and-transnationalism>.

———. « Introduction : « What Is Impressionism? » ». Dans *Globalizing Impressionism : Reception, Translation, and Transnationalism*, édité par Alexis Clark et Frances Fowle. New Haven: Yale University Press, 2020. <https://www.aaeportal.com/?id=-19999>.

Collectionner l’impressionnisme. « Gérer la collection : objets et acteurs. », 2020. Conférence en ligne. <https://impressionnisme-recherche.net/sharing-the-collection/>.

Dean, Carolyn et Dana Leibsohn. « Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America ». *Colonial Latin American Review* 12, No. 1 (1 juin 2003): 5-35. <https://doi.org/10.1080/10609160302341>.

Decollogny, Lise Schaeren. « Press Release: Canada and Impressionism New Horizons ». Fondation de l’Hermitage. 4 décembre 2019. [https://www.fondation-hermitage.ch/fileadmin/user\\_upload/presse/2020\\_Canada/Canada\\_CP\\_DEF\\_EN.pdf](https://www.fondation-hermitage.ch/fileadmin/user_upload/presse/2020_Canada/Canada_CP_DEF_EN.pdf).

Desmarais, Mary-Dailey. Entrevue par Leslie Barry, 12 mars 2021.

Dickieson JD, Wendy. « The Deaccession Dilemma: Themes in the American Debate about Art Museum Deaccessions ». *Theory and Practice* 1, No. 2018 (15 juin 2018). [https://articles.themuseumscholar.org/2018/06/15/tp\\_vol1dickieson/](https://articles.themuseumscholar.org/2018/06/15/tp_vol1dickieson/).

Distel, Anne, Claire Chastanier, et Connaissances des Arts. « Qu'est-ce qu'un trésor national ? » *Connaissance des Arts*, 22 décembre 2006. <https://www.connaissancedesarts.com/marche-art/quest-ce-quun-tresor-national-1110701/>.

Duncan, Cameron. « Le musée : un temple ou un forum (1971) ». Dans *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, édité par André Desvallées, 1:77-98. Maçon, France : Éditions W, 1992.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*. New York : Routledge, 1995.

Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing. « Création de l'Établissement public ». Consulté le 12 août 2021. <https://www.epmo-musees.fr/fr/etablissement/histoire-de-l-etablissement-public>.

———. « Histoire de nos musées ». Consulté le 14 août 2021. <https://www.epmo-musees.fr/fr/les-musees/histoire-de-nos-musees>.

———. « Les collections du musée d'Orsay ». Consulté le 12 août 2021. <https://www.epmo-musees.fr/fr/les-musees/les-collections-du-musee-dorsay>.

———. « Représentation permanente aux États-Unis ». Consulté le 6 août 2021. <https://www.epmo-musees.fr/fr/representation-permanente-aux-etats-unis>.

Everett-Green, Robert. « June Federal Court Ruling Remains Open Wound for Canadian Museums ». *Globe and Mail*, 7 septembre 2018. <https://www.theglobeandmail.com/canada/article-june-federal-court-ruling-remains-open-wound-for-canadian-museums/>.

Fletcher, Pamela, et Anne Helmreich. « Epilogue: Reframing the “International Art Market” ». Dans *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, édité par Jan Dirk Baetens et Lyna Dries, 327-41. Leiden: Brill, 2019. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.6>.

Franceinfo - France Télévisions. « Rénovation des espaces, nouvelles œuvres exposées... l'opération 'Orsay grand ouvert' est engagée. » April 21, 2021. [https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/renovation-des-espaces-nouvelles-oeuvres-exposees-l-operation-orsay-grand-ouvert-est-engagee\\_4380543.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/renovation-des-espaces-nouvelles-oeuvres-exposees-l-operation-orsay-grand-ouvert-est-engagee_4380543.html).

Genty, Gilles, et Mary-Dailey Desmarais, éd. *Signac and the Indépendants*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2020.

- Gerds, William H. « Introduction ». Dans *Impressionism in Canada : A Journey of Discovery*, 1-30. Stuttgart : Arnoldsche Art Publishers, 2015.
- Gouvernement du Canada. « Guide d'exportation de biens culturels hors du Canada ». avril 2019. <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/licences-exportation-biens-culturels/guide-exportation.html>.
- . « Recherche - Artefacts Canada ». Consulté le 20 mai 2021. [https://app.pch.gc.ca/application/artefacts\\_hum/humaines\\_humanities.app?w=claudemonet&t=any&i=false&n=0&pID=1&r=50&s=1&v=none&l=1&lang=fr](https://app.pch.gc.ca/application/artefacts_hum/humaines_humanities.app?w=claudemonet&t=any&i=false&n=0&pID=1&r=50&s=1&v=none&l=1&lang=fr).
- Government of Canada. « Guide to Exporting Cultural Property from Canada ». 15 décembre 2017. <https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/export-permits-cultural-property/guide-exporting.html>.
- Greenberger, Alex. « Laurence Des Cars to Become First Woman to Direct Louvre ». *Artnews*, 26 mai 2021. <https://www.artnews.com/art-news/news/laurence-des-cars-louvre-director-1234594069/>.
- Greenberger, Alex, et Tessa Solomon. « Major U.S. Museums Criticized for Responses to Ongoing George Floyd Protests ». *Artnews*, 2 juin 2020. <https://www.artnews.com/art-news/news/museums-controversy-george-floyd-protests-1202689494/>.
- Groom, Gloria. « Acknowledgments ». Dans *Monet and Chicago*, édité par Gloria Groom, 11-13. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020.
- , éd. *Monet and Chicago*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020.
- Groom, Gloria, et Jill Shaw, éd. *Monet Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2014. <https://publications.artic.edu/monet/reader/paintingsanddrawings/section/135470>.
- Hannay, Chris. « Canadian Artists Are Making a Big Impression on Europe ». *Globe and Mail*, 2 septembre 2019. <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/article-canadian-artists-are-making-a-big-impression-on-europe/>.
- Hannon, Kerry. « Art Created 100 Years Apart, Linked by Trauma, Offers Solace ». *New York Times*, 21 mai 2021. <https://www.nytimes.com/2021/05/21/arts/design/art-phillips-collection-washington.html>.
- Hanson, Katie. « In His Lifetime: Monet's Early Acclaim in Boston ». Dans *Monet : Paintings at the Museum of Fine Arts, Boston*, édité par Katie Hanson, 9-11. Boston: Museum of Fine Arts, 2020.
- , éd. *Monet: Paintings at the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 2020.

- Herman, Alexander. « Legal Challenges Remain for Restituting African Artefacts from French Museums ». *Art Newspaper*, 30 novembre 2018. <https://www.theartnewspaper.com/comment/french-report-calls-for-massive-restitution-of-african-artefacts-while-macron-promises-return-of-26-items-to-benin>.
- Hunter, Andrew. « Why I Quit the Art Gallery of Ontario: Former Canadian-Art Curator Andrew Hunter Explains ». *Toronto Star*, 3 octobre 2017, sect. Visual Arts. <https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2017/10/03/andrew-hunter-why-i-quit-the-art-gallery-of-ontario.html>.
- International Council of Museums. « Patrimoine immatériel ». International Council of Museums. Consulté le 17 mai 2021. <https://icom.museum/fr/nos-actions/protection-du-patrimoine/patrimoine-immateriel/>.
- Jessome, Connor. « The AGH Abroad: Canadian Impressionism at the Kunsthalle München ». *Art Gallery of Hamilton* (blog), 18 octobre 2019. <https://www.artgalleryofhamilton.com/agh-abroad-kunsthalle-munchen/>.
- Johnson, Steve. “Union League Club Does Not Have to Sell Prized Monet to Australian Firm: Judge.” *Chicago Tribune*, 18 mars 2021. <https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-union-league-monet-sale-judgment-no-contract-0319-20210318-ydqlvoxxpveqvmziwofvtsehde-story.html>.
- . « Union League Club Votes to Sell Its Prized Monet Painting to Cover Pandemic Losses ». *Chicago Tribune*, 4 décembre 2020. <https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-union-league-club-monet-painting-20201204-huubxty4znekbmazxf3se6k45i-story.html>.
- Kenney, Nancy. « ‘Many museums will be lost’: US association appeals to Congress to support funding for institutions ». *Art Newspaper*, 23 février 2021. [https://www.theartnewspaper.com/news/many-museums-will-be-lost-us-association-appeals-to-congress-to-support-funding-for-institutions?utm\\_source=The+Art+Newspaper+Newsletters&utm\\_campaign=1c749e6cc3-EMAIL\\_CAMPAIGN\\_2021\\_02\\_22\\_02\\_15&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_c459f924d0-1c749e6cc3-60904033](https://www.theartnewspaper.com/news/many-museums-will-be-lost-us-association-appeals-to-congress-to-support-funding-for-institutions?utm_source=The+Art+Newspaper+Newsletters&utm_campaign=1c749e6cc3-EMAIL_CAMPAIGN_2021_02_22_02_15&utm_medium=email&utm_term=0_c459f924d0-1c749e6cc3-60904033).
- Kopel, Dana. « Is It Time to Abolish Museums? ». *The Nation*, 25 mai 2021. <https://www.thenation.com/article/culture/culture-strike-laura-raicovich/>.
- Kosinski, Dorothy. « Forward and Acknowledgments ». Dans *Riffs and Relations : African American artists and the European modernist tradition*, édité par Adrienne L. Childs, 7-11. New York, N.Y.: Rizzoli Electa ;, 2019.
- Kremnitzer, Kathryn. « Checklist of the Exhibition ». Dans *Monet and Chicago*, édité par Gloria Groom, 129-42. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020.

- Lalonde, Catherine. « La Cour d'appel casse le jugement Manson ». *Le Devoir*, 16 avril 2019.  
<https://www.ledevoir.com/culture/552361/la-cour-d-appel-casse-le-jugement-manson>.
- Logan, William H. « Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection ». Dans *Cultural Heritage and Human Rights*, édité par Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles, 33-52. New York: Springer-Verlag, 2007.
- Loget, Violette. « L'Aliénation des oeuvres d'art : raisons et déraisons ». *Vie des Arts* LXIII, n° No. 252 (Autumn 2018): 36-38.
- Lovato, Kimberley. « 5 Underrated Cities to Visit in France ». *National Geographic*, 24 juillet 2019.  
<https://www.nationalgeographic.com/travel/article/overtourism-paris-underrated-cities-to-visit-france>.
- Loyrette, Henri, éd. « Appendix: List of Works on Show ». Dans *Degas at the Opéra*, 309-17.  
 London: Thames and Hudson, 2020.
- , éd. *Degas à l'Opéra*. Paris : Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2019.
- , éd. *Degas at the Opéra*. London : Thames and Hudson, 2020.
- Lynn, Abigail L. « Diversity and Inclusivity: How the Boston MFA is Promoting Change – Museum Studies at Tufts University ». Museum Studies at Tufts University, 9 juin 2020.  
<https://sites.tufts.edu/museumstudents/2020/06/09/diversity-and-inclusivity-how-the-boston-mfa-is-promoting-change/?fbclid=IwAR2g1S5FrQyG3oZP2htzru7-NzI2mxaqG6Q5BgLPQAg1ETmQc1zr6kkC-Js>.
- Macdonald, Sharon. « Museums, National, Postnational and Transcultural Identities ». *Museum and Society* 1, No. 1 (mars 2015): 1-16.
- McGillis, Ian. « Montreal Museum of Fine Arts emerges out of lockdown and into post-impressionism Paris ». *Montreal Gazette*, 3 juillet 2020.  
<https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/montreal-museum-of-fine-arts-emerges-out-of-lockdown-and-into-post-impressionism-paris>.
- McGlone, Peggy. « Phillips Collection's Diversity Efforts Get Boost from \$2 Million Gift ». *Washington Post*, 3 février 2021.  
[https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-diversity-donation/2021/02/02/b06d7846-64d1-11eb-8c64-9595888caa15\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-diversity-donation/2021/02/02/b06d7846-64d1-11eb-8c64-9595888caa15_story.html).
- Miles, Danielle Aimée. « Still Questioning the Ideal: Possibilities for the Critical Curation of Classical Antiquities at the Montreal Museum of Fine Arts. » *Masters*, Concordia, 2019.  
[https://spectrum.library.concordia.ca/985828/1/Miles\\_MA\\_F2019.pdf](https://spectrum.library.concordia.ca/985828/1/Miles_MA_F2019.pdf).

- MoMA. « Glossary of Art Terms ». Consulté le 9 mars 2021.  
[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/#i](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#i).
- Montreal Museum of Fine Arts. *Webinaire - Focus sur les artistes femmes dans l'exposition Paris au temps du postimpressionnisme*. Consulté le 11 février 2021.  
<https://www.youtube.com/watch?v=r3ODVtqOuu0&t=423s>.
- Morgan, Kelli. « To Bear Witness: Real Talk about White Supremacy in Art Museums Today ». *Burnaway*, 24 juin 2020. <https://burnaway.org/magazine/to-bear-witness/>.
- Murrell, Denise, éd. *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. New Haven and London: Yale University Press, 2018.
- Musée de l'Orangerie. « Fréquentation 2019. » Communiqué de presse. Consulté le 28 juin 2021.  
[https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/cp\\_frequentation\\_2019.pdf](https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/cp_frequentation_2019.pdf).
- Musée de l'Orangerie. « Fréquentation Orsay et Orangerie 2019 ». Consulté le 28 juin 2021.  
<https://duckduckgo.com/?q=mus%C3%A9+d%27orsay+orangerie+fr%C3%A9quentation+2019&atb=v151-1&ia=web>.
- Musée des beaux-arts de Montréal. « Art international ancien et moderne ». Musée des beaux-arts de Montréal. Consulté le 20 mai 2021. <https://www.mbam.qc.ca/fr/collections/art-international-ancien-et-moderne/>.
- . « Art Therapy and Health ». Consulté le 13 juin 2021.  
<https://www.mbam.qc.ca/en/education-wellness/art-therapy-and-health/>.
- . « Comité Art et vivre-ensemble ». Consulté le 5 juillet 2021.  
<https://www.mbam.qc.ca/fr/education-mieux-etre/comite-art-et-vivre-ensemble/>.
- . « Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants ». Consulté le 8 juillet 2021. <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/>.
- . « Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants ». Consulté le 3 octobre 2020. <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/>.
- Musée des beaux-arts du Canada. « À l'affiche : Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons ». Consulté le 6 mars 2021. <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/le-canada-et-limpressionnisme-nouveaux-horizons>.
- . « Recherche dans la collection ». Musée des beaux-arts du Canada. Consulté le 20 mai 2021.  
<https://www.beaux-arts.ca/collection/recherche-dans-la-collection>.

- Musée d'Orsay. « *Arrangement en gris et noir n° 1* ». Œuvre par James Abbott McNeill Whistler, 1871. Huile sur toile. Consulté le 25 août 2021. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>.
- . « Degas à l'Opéra ». Consulté le 23 août 2021. <https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/degas-lopera-196069>.
- . « Histoire ». Consulté le 16 février 2020. <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/accueil.html>.
- . « *Le Bras gauche de la Seine devant la place Dauphine* ». Oeuvre par James Wilson Morrice, entre 1865 et 1924. Huile sur toile. Consulté le 13 août 2021. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-bras-gauche-de-la-seine-devant-la-place-dauphine-21126>.
- . « *Le Déjeuner sur l'herbe* ». Oeuvre par Edouard Manet, 1863. Huile sur toile. Accessed August 26, 2021. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>.
- . « *Quai des Grands-Augustins* ». Oeuvre par James Wilson Morrice, entre 1890 et 1905. Huile sur toile. Consulté le 13 août 2021. Consulté le 13 août 2021. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/quai-des-grands-augustins-21127>.
- Musée d'Orsay et de l'Orangerie. *Le Modèle noir : de Géricault à Matisse*. Flammarion, 2019.
- Musées et Société en Wallonie. « Aperçu de la fréquentation des musées et lieux de patrimoine en France en 2019 ». Consulté le 28 juin 2021. <http://msw.be/2020/01/24/la-frequentation-des-musees-et-lieux-de-patrimoine-en-france-en-2019/>.
- Museum of Fine Arts Boston. *A New Look at Impressionism: Materials and Techniques of the French Impressionists*, 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hDJJkiwM1A](https://www.youtube.com/watch?v=_hDJJkiwM1A).
- . « About the MFA ». Consulté le 13 août 2021. <https://www.mfa.org/about>.
- . *Hear from the Curator*. Consulté le 29 juin 2021. <https://www.mfa.org/monet-and-boston-lasting-impression/hear-from-the-curator>.
- . « MFA Boston Announces Appointment of Rosa Rodriguez-Williams as Senior Director of Belonging and Inclusion ». 3 septembre 2020. <https://www.mfa.org/press-release/senior-director-of-belonging-and-inclusion>.
- . « Monet and Boston: Lasting Impression ». Consulté le 3 octobre 2020. <https://www.mfa.org/exhibition/monet-and-boston-lasting-impression>.
- National Gallery of Art. « Explore Degas at the Opéra in 3D ». Consulté le 29 juin 2020. <https://my.matterport.com/show/?m=Pgs42EBMemX>.

- . *Introduction to the Exhibition—Degas at the Opéra*. Consulté le 8 juin 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=DL1rW7HzYoo>.
- . « National Gallery of Art Announces New Staff Appointed to Key Positions Across the Museum », 13 janvier 2021. <https://www.nga.gov/press/2021/staff-2021-01.html>.
- . “*Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son*.” Oeuvre par Claude Monet, 1875. Huile sur toile. Consulté le 19 août 2021. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html#overview>.
- National Gallery of Canada. « Canada and Impressionism: New Horizons ». Consulté le 16 mars 2021. <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/canada-and-impressionism-new-horizons>.
- . « Search the Collection ». Consulté le 13 août 2021. <https://www.gallery.ca/collection/search-the-collection>.
- O’Brien, Megan. « The MFA Will Display Its Entire Monet Collection Starting This Spring ». Boston.com. 29 janvier 2020. <https://www.boston.com/events/arts/2020/01/29/monet-paintings-museum-fine-arts-boston/>.
- Our World Heritage. « SESSION 15: Intangible Heritage and Disasters », 2021. [https://ourworldheritage.org/dp\\_s15/](https://ourworldheritage.org/dp_s15/).
- Parry, Ross. « Museum/computer: A history of disconnect? » Dans *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*, édité par Ross Parry, 1-14. Routledge, 2007.
- Phillips Collection. « After 2 weeks of multiple health screens and asking everyone to quarantine, I surprised my closest inner circle with a trip to a private island where we could pretend things were normal just for a brief moment in time. » *Facebook*. 28 octobre 2020. <https://www.facebook.com/phillipscollection/photos/10158937687947369>.
- . *Curator’s Perspective: Dr. Adrienne L. Childs on Riffs and Relations*. Enregistrement vidéo. 15 mai 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=9wL-NfBUZjI>.
- . « The Phillips Collection Announces First Chief Diversity Officer », 19 avril 2018. <https://www.phillipscollection.org/press/phillips-collection-announces-first-chief-diversity-officer>.
- . “*The Road Menders*.” Oeuvre par Vincent van Gogh, 1889. Huile sur toile. Consulté le 19 août 2021. <https://www.phillipscollection.org/collection/road-menders>.
- Pogrebin, Robin. « Musée d’Orsay to Expand Spaces for Exhibitions and Education ». *New York Times*, 5 mars 2020, sect. Arts. <https://www.nytimes.com/2020/03/05/arts/design/musee-dorsay-expansion.html>.

- Pomian, Krzysztof. « Entre le visible et l'invisible : la collection ». Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVI e-XVII e siècles*, 1-59. Paris : NRF Gallimard, 1987.
- Poulter, Emma K. « Hybridity—Objects as Contact Zones: A Critical Analysis of Objects in the West African Collections at the Manchester Museum ». *Museum Worlds : Advances in Research* 2, No. 1 (juillet 2014): 25-41. <https://doi.org/10.3167/armw.2014.020103>.
- Prakash, A.K. *Impressionism in Canada: A Journey of Rediscovery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2015.
- Raicovich, Laura. *Culture Shock : Art and Museums in an Age of Protest*. Verso, 2021. <https://www.versobooks.com/books/3777-culture-strike>.
- Raybone, Samuel. « Collecting Impressionism on the periphery: French Impressionism and Welsh identity, 1912-2019 ». 10 novembre 2020. <https://impressionnisme-recherche.net/sharing-the-collection/>.
- Rondeau, James. « Introduction ». Dans *Monet and Chicago*, édité par Gloria Groom, 9-10. Chicago : The Art Institute of Chicago, 2020.
- Santoyo, Jésus. « México da la bienvenida a “Monet Experience & The Impressionists” ». *Forbes Mexico*, 5 septembre 2020. <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/cultura-claude-monet-experiencia-forum-buenavista/>.
- Sarr, Felwine, et Bénédicte Savoy. « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle ». Novembre 2018. [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_fr.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf).
- Saxberg, Lynn. « National Gallery Moves toward Decolonization with New Strategic Plan ». *Ottawa Citizen*, 27 mai 2021. <https://ottawacitizen.com/entertainment/national-gallery-moves-toward-decolonization-with-new-strategic-plan>.
- Shelton, Anthony. « Critical Museology: A Manifesto ». *Museum Worlds: Advances in Research* 1, No. 1 (juillet 2013): 7-23. <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>.
- Silverman, Helaine, et D. Fairchild Ruggles, éd. *Cultural Heritage and Human Rights*. New York: Springer-Verlag, 2007.
- . « Cultural Heritage and Human Rights ». Dans *Cultural Heritage and Human Rights*, édité par Helaine Silverman et D. Fairchild Ruggles, 3-22. New York: Springer-Verlag, 2007.
- Singaravélou, Pierre. « Les mondes numériques d'Orsay ». Facebook - le Musée d'Orsay, avril 2021. <https://www.facebook.com/museedorsay/posts/4358778274132490>.

- Small, Zachary. « Museums Embrace Art Therapy Techniques for Unsettled Times ». *New York Times*, 15 juin 2021. <https://www.nytimes.com/2020/06/15/arts/design/art-therapy-museums-virus.html>.
- Smee, Sebastian. « At 100, the Phillips Collection Doesn't Seem to Have Aged ». *Washington Post*, 24 novembre 2020. [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-centennial-announcement-2021/2020/11/23/14f9d7f2-2d99-11eb-bae0-50bb17126614\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/phillips-collection-centennial-announcement-2021/2020/11/23/14f9d7f2-2d99-11eb-bae0-50bb17126614_story.html).
- Smith, Andrea. « Musée d'Orsay in Paris to Undergo Massive Expansion ». *Lonely Planet*. Consulté le 6 août 2021. <https://www.lonelyplanet.com/articles/musee-dorsay-expansion>.
- Smith, Colby. « Art Institute Of Chicago Is Reopening And Has Extended 'Monet & Chicago' Through Summer ». *Secret Chicago*, 27 janvier 2021. <https://secretechicago.com/the-art-institute-reopening/>.
- Solomon, Tessa. « Eunice Bélidor Joins Montreal Museum of Fine Arts as Curator ». *Artnews*, 12 avril 2021. <https://www.artnews.com/art-news/news/eunice-belidor-curator-montreal-museum-of-fine-arts-1234589414/?fbclid=IwAR0-y75QjdpikFYd-Qy9cZ6Rw4gmVtKjeeagclKSFPbTYAofpm6JjM0RuzI>.
- Teitelbaum, Matthew. « Director's Forward ». Dans *Monet : Paintings at the Museum of Fine Arts, Boston*, édité par Katie Hanson, 7. Boston: Museum of Fine Arts, 2020.
- Union League Club of Chicago. « Our Story ». Consulté le 25 août 2021. <https://www.ulcc.org/web/pages/about-us>.
- . « Pommiers En Fleurs (Apple Trees in Blossom; Le Printemps; Springtime) ». Consulté le 25 août 2021. <https://ulcc.emuseum.com/objects/1382/pommiers-en-fleurs-apple-trees-in-blossom-le-printemps-sp>.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. « Définition du patrimoine culturel ». Consulté le 20 août 2021. <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/>.
- . « L'UNESCO En Bref - Mission et Mandat ». 30 septembre 2012. <https://fr.unesco.org/about-us/introducing-unescoU>.
- University of Pennsylvania, et 10th Annual Anne d'Harnoncourt Symposium. « Impressionism Around the World: Art and Globalization at the Turn of the Twentieth Century ». Consulté le 3 mai 2021. <https://arth.sas.upenn.edu/sites/www.sas.upenn.edu.arthistory/files/AdH%202019%20Program%20FINAL.pdf>.

- Van Alyea, Ginny. « The Art Institute Reopens July 30, and It's Free for One Week for Locals ». *Chicago Gallery News*, 16 juillet 2020. <https://www.chicagogallerynews.com/news/2020/7/the-art-institute-reopens-july-30-and-it-s-free-for-one-week-for-locals>.
- Weber, J.L., et Warren W. Hassler. « American Civil War ». *Encyclopedia Britannica*, 5 mai 2021. Consulté le 20 décembre 2021. <https://www.britannica.com/event/American-Civil-War>.
- Westgarth, Mark. « The Untold Story of Museums and the Art Market ». *Apollo Magazine*, 28 janvier 2019. <https://www.apollo-magazine.com/author/mark-westgarth/>.
- Whyte, Murray. « MFA's Monet show is the escape everyone needs right now ». *Boston Globe*, 12 novembre 2020. <https://www.bostonglobe.com/2020/11/12/arts/mfas-monet-show-is-escape-everyone-needs-right-now/>.
- Zalewski, Leanne. « Creating Cultural and Commercial Value in Late Nineteenth-Century New York Art Catalogues ». Dans *Art Crossing Borders*, édité par Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, 6:99-126. *The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*. Brill, 2019. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk3fq.9>.



# Figures

L'image qui figurait dans la version soumise à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 1** | Thomas Struth, Art Institute of Chicago II, Tirage chromogène monté sur acrylique, édition 3/10, 1990, (Art Institute of Chicago), <https://www.artic.edu/artworks/117271/art-institute-of-chicago-ii-Chicago>.

La photographie comprend une représentation du tableau Paris Street; Rainy Day (1877) de Gustave Caillebotte, conservé à l'Art Institute of Chicago. La photographie figure dans un article avec la citation suivante :

*I heard from a friend a few weeks ago that what she has missed so much during this long shutdown is wandering the galleries of the Art Institute of Chicago. The luxury of devoting an afternoon to a stroll through a world-class museum is something many Chicagoans probably took for granted. [...] The Art Institute reopened on July 30, and it will be operating at 25% capacity to ensure physical distancing requirements can be met.*

Source de citation :

Ginny Van Alyea, « The Art Institute Reopens July 30, and It's Free for One Week for Locals », Chicago Gallery News, 16 juillet 2020, <https://www.chicagogallerynews.com/news/2020/7/the-art-institute-reopens-july-30-and-it-s-free-for-one-week-for-locals>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 2** | Gustave Caillebotte, *Paris Street: Rainy Day*, 1877, Huile sur  
toile, (Art Institute of Chicago), [https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-  
street-rainy-day](https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 3** | James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement en gris et noir n° 1, ou la mère de l'artiste*, Huile sur toile, 1871, (Musée d'Orsay),  
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 4** | Pierre-Auguste Renoir, *Luncheon of the Boating Party*, Huile sur  
toile, entre 1880 et 1881, (Phillips Collection),  
<https://www.phillipscollection.org/collection/luncheon-boating-party>.

L'image figure de même dans un message de la Phillips Collection à  
Washington, DC, avec la citation suivante :

*After 2 weeks of multiple health screens and asking everyone to  
quarantine, I surprised my closest inner circle with a trip to a private  
island where we could pretend things were normal just for a brief  
moment in time.*

Source de citation :

Phillips Collection, « After 2 weeks of multiple health screens », *Facebook*, 28  
octobre 2020.  
<https://www.facebook.com/phillipscollection/photos/10158937687947369>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 5** | Capture d'écran montrant le drapeau de la ville de Chicago prenant la forme d'un masque porté par une des statues de lion emblématiques qui marquent l'entrée de l'Art Institute of Chicago.

Source :

Colby Smith, « Art Institute Of Chicago Is Reopening And Has Extended 'Monet & Chicago Through Summer' », *Secret Chicago*, January 27, 2021, <https://secretechicago.com/the-art-institute-reopening/>.

Smith attribue la photo ainsi : « Featured Image from Instagram / @artinstitutechi ».

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 6** | Photomontage montrant des mesures sanitaires en vigueur au  
Musée des beaux-arts de Montréal en juillet 2020, créé à partir des photos  
prises par l'auteure le 24 juillet 2020.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 7** | Capture d'écran de la conservatrice Katie Hanson donnant une conférence en ligne sur l'exposition *Monet et Boston : Lasting Impression* avant de retirer son masque.

Source :

Museum of Fine Arts, Boston, « We're live from the galleries », *Facebook*, 23 novembre 2020,  
<https://www.facebook.com/28314922320/videos/370622874266634>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 8** | Henri Beau, *Femme à l'ombrelle*, Huile sur toile, 1897, (Musée des beaux-arts de Montréal).

L'œuvre est achetée par le Musée des beaux-arts de Montréal en 1986.

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque 27 de qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition suivant.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 9** | Helen McNicholl, *Septembre ensoleillé*, Huile sur toile, 1913  
(Collection de Pierre Lassonde). Source :

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque 32 de qui figure dans le chapitre  
du catalogue d'exposition suivant.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons  
(1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 10** | James Wilson Morrice, *Quai des Grands-Augustins*, Huile sur  
toile, Entre 1890 et 1905, (Musée d'Orsay), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/quai-des-grands-augustins-21127>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 11** | James Wilson Morrice, *Le Bras gauche de la Seine devant la place Dauphine*, Huile sur toile, Entre 1865 et 1924, (Musée d'Orsay), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-bras-gauche-de-la-seine-devant-la-place-dauphine-21126>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 12** | Capture d'écran d'une photographie prise le 10 septembre 2020 montrant *Apple Trees in Blossom, Pommiers en fleurs ou Le Printemps* (1872) par Claude Monet, présentée dans l'exposition *Monet and Chicago*. L'œuvre a été prêtée par la collection de l'Union League Club of Chicago.

Source :

Steve Johnson, « Union League Club Votes to Sell Its Prized Monet Painting to Cover Pandemic Losses », *Chicago Tribune*, décembre 2020, <https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-union-league-club-monet-painting-20201204-huubxty4znekbmazxf3se6k45i-story.html>.

L'auteure attribue la photo à « Brian Cassella / Chicago Tribune ».

Consulté également :

Kathryn Kremnitzer, « Checklist of the Exhibition », dans *Monet and Chicago*, éd. par Gloria Groom (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020), 129 - 142.

Union League Club of Chicago, *Pommiers En Fleurs (Apple Trees in Blossom; Le Printemps; (Springtime)*, consulté le 25 août 2021, <https://ulcc.emuseum.com/objects/1382/pommiers-en-fleurs-apple-trees-in-blossom-le-printemps-sp>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 13** | Capture d'écran de l'oeuvre *Apple Trees in Blossom, Pommiers en fleurs* ou *Le Printemps* (1872) de Claude Monet, portée par des restaurateurs dans l'atelier de restauration à l'Union League of Chicago en 2010.

Source :

Steve Johnson, « Union League Club Votes to Sell Its Prized Monet Painting to Cover Pandemic Losses », *Chicago Tribune*, décembre 2020,  
<https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-union-league-club-monet-painting-20201204-huubxty4zneckmazxf3se6k45i-story.html>.

L'auteur attribue la photo à « Charles Osgood / Chicago Tribune ».

Consulté également :

Kathryn Kremnitzer, « Checklist of the Exhibition », dans *Monet and Chicago*, éd. par Gloria Groom (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2020), 129-42.

Union League Club of Chicago, *Pommiers En Fleurs (Apple Trees in Blossom; Le Printemps; (Springtime)*, consulté le 25 août 2021,  
<https://ulcc.emuseum.com/objects/1382/pommiers-en-fleurs-apple-trees-in-blossom-le-printemps-sp>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 14** | Capture d'écran d'une page de tourisme officielle de la ville de Chicago où figure, parmi d'autres, le tableau *Paris Street: Rainy Day* (1877) de Gustave Caillebotte, conservé au Art Institute of Chicago.

Source :  
City of Chicago, *Choose Chicago*, consulté le 6 juillet 2021,  
<https://www.choosechicago.com/>.

Consulté également :  
Gustave Caillebotte, *Paris Street: Rainy Day*, 1877, Huile sur toile, (Art  
Institute of Chicago), <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 15** | Capture d'écran d'une page de tourisme officielle de la ville de Boston où figure, parmi d'autres, le tableau *Dance at Bougival* (1883) par Pierre-August Renoir, conservé au Museum of Fine Arts, Boston.

Source :

City of Boston, « Virtual Boston », *City of Boston*, consulté le 25 août 2021, <https://www.boston.gov/visiting-boston>. Consulté également:

Consulté également :

Pierre-Auguste Renoir, *Dance at Bougival*, 1883, Huile sur toile, (Museum of Fine Arts, Boston), <https://collections.mfa.org/objects/32592/dance-at-bougival>.

Les images qui figuraient dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

Deux tableaux présentés aux expositions *Monet and Chicago* et *Monet and Boston: Lasting Impression*.

À gauche :

**Figure 16** | Monet, Claude, *Water Lily Pond*, Huile sur toile, 1900, (Art Institute of Chicago), <https://www.artic.edu/artworks/87088/water-lily-pond>.

À droite :

**Figure 17** | Monet, Claude, *The Water Lily Pond*, Huile sur toile, 1900, (Museum of Fine Arts, Boston), <https://collections.mfa.org/objects/33697>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 18** | Photomontage par l'auteure à partir de captures d'écran de la  
visite en ligne de l'exposition présentant des sections portant sur les thèmes de  
l'aciérie et de la guerre.

Source :

Musée des beaux-arts de Montréal, « *Paris dans le temps du  
postimpressionnisme : Signac et les Indépendants* », consulté le 25 août 2021,  
[https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-  
postimpressionnisme-signac/](https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/paris-au-temps-du-postimpressionnisme-signac/).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 19** | Paul Signac, *Sketch for « In the Time of Harmony »*, Huile sur  
toile, 1893, (collection privée).

Source :

Photographie prise par l'auteure d'une image de l'oeuvre qui figure dans le  
chapitre du catalogue d'exposition suivant.

Charlotte Hellman, « A Life Centered on Friendship », *Signac and the  
Indépendants*, (Paris : Musée des beaux-arts de Montréal, 2020), 23.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 20** | Maximilien Luce, *Steelworks*, Huile sur toile, 1899, (collection privée).

Source :

Photographie prise par l'auteure d'une image de l'oeuvre qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition suivant.

Natalie Bondil, « Coffee and Steelworks, Maximilien Luce », *Signac and the Indépendants*, (Paris : Musée des beaux-arts de Montréal, 2020), 53.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 21** | Photomontage de la prestation Degas Danse au musée d'Orsay dans le cadre de l'exposition *Degas à l'Opéra*, créé à partir des photos prises par l'auteure lors de la répétition générale au sein du musée le 9 octobre 2019.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 22** | Photomontage réalisé par l'auteure de captures d'écran du communiqué de presse annonçant la programmation prévue en lien avec *Degas at the Opéra* à la National Gallery of Art à Washington, DC, ainsi que les annulations au moment du début de la pandémie en mars 2020.

Source :

National Gallery of Art, « National Gallery of Art Celebrates Degas's Love of the Paris Opéra in Exhibition on View March 1 through October 12, 2020 », communiqué de presse, le 11 octobre 2019, dernière mise à jour le 13 juillet 2020, <https://www.nga.gov/press/exh/5133.html>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 23** | Capture d'écran de la conservatrice Kimberly Jones donnant une conférence sur *Degas at the Opéra* le 8 mars 2020, avant la fermeture de l'exposition en raison de la pandémie.

Source :

National Gallery of Art, « Introduction to the Exhibition—*Degas at the Opéra* », Youtube, le 31 mai 2020, consulté le 26 août 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=DL1rW7HzYoo>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 24** | Capture d'écran de la page de la National Gallery of Art  
présentant une visite virtuelle de *Degas at the Opéra*.

Source :

National Gallery of Art, « Degas at the Opéra Virtual Tour », consulté le 26  
août 2021, <https://www.nga.gov/features/degas-virtual-tour.html>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 25** | Degas, Edgar, *The Curtain*, Pastel sur fusain et monotype remonté sur papier vergé, 1880, (National Gallery of Art, Washington, DC), <https://www.nga.gov/exhibitions/2020/degas-opera.html>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 26** | Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Huile sur toile,  
(Musée d'Orsay, France), <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 27** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence les deux œuvres suivantes dans une salle d'exposition de *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC.

À gauche : Ayana V. Jackson, *Judgment of Paris*, Impression pigmentaire d'archives sur papier de gravure allemande, 2018, (l'artiste et Mariane Ibrahim Gallery, Chicago).

À droite : Renee Cox, *Cousins at Pussy Pond*, Tirage numérique chromogène d'archives monté sur panneau d'aluminium, 2001, (Collection de Sydney et Walda Besthoff).

Source : Phillips Collection, « *Riffs and Relations: Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 28** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence les deux œuvres suivantes dans la salle d'exposition de *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillip Collection à Washington, DC.

À gauche : Carrie Mae Weems, *After Manet*, Tirage chromogène, 2002 (Impression 2015), (National Gallery of Art, Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund, Washington, DC).

À droite : Robert Colescott, *Sunday Afternoon with Joaquin Murietta*, Acrylique sur toile, 1980, (Collection de Arlene et Harold Schnitzer).

Source : Phillips Collection, « *Riffs and Relations: Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 29** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence deux œuvres exposées dans l'exposition *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC.

À gauche : Panneau descriptif avec une reproduction de *Déjeuner sur l'herbe* par Édouard Manet, 1863.

Au centre : Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe after Manet*, Coupe de linoléum, 1962, (Metropolitan Museum of Art, New York).

À droite : Mickalene Thomas, *Le Déjeuner sur L'herbe: Les Trois Femmes Noires*, Photographie couleur et collage de papier sur carton, 2010, (Collection de l'artiste).

Source : Phillips Collection, « *Riffs and Relations: Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 30** | Claude Monet, *Woman with a Parasol—Madame Monet and Her Son*, Huile sur toile, 1875, (National Gallery of Art, Washington, DC), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 31** | Photomontage à partir de captures d'écran de la modélisation 3D de l'exposition affichée sur le site Web de la Phillips Collection, mettant en évidence deux œuvres exposées dans l'exposition *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition* à la Phillips Collection à Washington, DC.

À gauche : Claude Monet, *Woman with a Parasol—Madame Monet and Her Son*, Huile sur toile, 1875, (National Gallery of Art).

À droite : Titus Kaphar, *Pushing Back the Light*, Huile et goudron sur toile, 2012, (Maruani Mercier Gallery).

Source :

Phillips Collection, « *Riffs and Relations : Explore 3D Space* », consulté le 26 août 2021, <https://www.phillipscollection.org/event/2020-02-28-riffs-and-relations-african-american-artists-and-european-modernist-tradition>.

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 32** | Robert Pilot, *En attendant le bac*, 1927, Huile sur toile,  
(Collection particulière).

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue  
d'exposition.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons  
(1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 33** | Franklin Brownell, *En attendant les bateaux de Nevis*, Huile sur  
toile, 1916, (Collection privée).

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue  
d'exposition.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons  
(1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 34** | Frances Jones, *Le jardin d'hiver*, Huile sur toile, 1883, (Nova Scotia Archives Documentary and Fine Art Collection).

Source :

Photographie prise par l'auteure de la plaque de qui figure dans le catalogue d'exposition.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 35** | H. Mabel May, *Les tricoteuses*, Huile sur toile, 1915, (Collection de Pierre Lassonde).

Source :

Photo prise par l'auteure de la plaque de qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 36** | Clarence Gagnon, *Le train en hiver*; Huile sur toile, vers 1913-1914, (Collection de Donald R. Sobey).

Source :

Photo prise par l'auteure de la plaque de qui figure dans le chapitre du catalogue d'exposition.

Katerina Atanassova, éd., *Le Canada et l'impressionnisme. Nouveaux horizons (1880-1930)* (Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'image qui figurait dans la version soumise  
à l'université est retirée de cette édition.

**Figure 37** | Capture d'écran avec inscription de l'auteure (« Réservez la  
date ! »)

Source :

Musée des beaux-arts du Canada, « À l'affiche : Le Canada et  
l'impressionnisme. Nouveaux horizons », consulté le 6 mars 2021,  
<https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/le-canada-et-limpressionnisme-nouveaux-horizons>.



**L'**année 2020 a été marquée par la convergence d'une pandémie et d'une profonde remise en question postcoloniale de la persistance de certaines structures sociales et patrimoniales inéquitables. Dans ces circonstances, de nombreuses personnes ont franchi les portes réelles ou virtuelles de musées où avaient lieu des expositions liées à l'impressionnisme présentées par des musées nord-américains. Pour certains, cela aurait pu s'agir d'une expérience réconfortante, mais pas nécessairement pour tous ou de la même manière. En puisant dans le cas des expositions liées à l'impressionnisme et présentées par des musées d'art nord-américains en 2020, une question se décline comme suit : comment un concept nommé « patrimoine partagé » peut-il contribuer aux études en muséologie et en histoire de l'art, en s'avérant pertinent à la pratique muséologique actuelle ? Suite à la discussion d'une recherche documentaire qui interroge des fondements théoriques menant à un concept de patrimoine partagé et de l'état des études actuelles portant sur l'impressionnisme, six expositions ont été étudiées. Les résultats de cette recherche démontrent différentes façons dont le patrimoine partagé de l'impressionnisme se développe, persiste et se répercute aux niveaux local et international par le biais de collections et de collaborations, et à travers l'appropriation, la critique et les réimaginations historiques et contemporaines.



**Leslie Barry** est une chercheuse canado-américaine titulaire de maîtrises (M.A.) en histoire de l'art de l'Université de l'Illinois à Chicago et en muséologie de l'Université de Montréal. Elle étudie les tendances internationales et interdisciplinaires de l'art moderne et contemporain, la nouvelle muséologie et la théorie postcoloniale. Polyglotte, son travail universitaire emprunte souvent des voies communes avec l'anthropologie linguistique. Leslie est également une fière professionnelle de la santé qui est sans cesse fascinée par la capacité de l'empathie, de l'art et des espaces artistiques d'avoir un impact sur le bien-être des individus et des communautés.