

Leaping Forward
The Montreal Museum of Fine Art's New Photographic Collecting Practices
Un grand pas en avant
Une nouvelle approche de la photographie au Musée des beaux-arts de Montréal

Zoë Tousignant

Numéro 89, automne 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65155ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tousignant, Z. (2011). Leaping Forward: The Montreal Museum of Fine Art's New Photographic Collecting Practices / Un grand pas en avant : une nouvelle approche de la photographie au Musée des beaux-arts de Montréal. *Ciel variable*, (89), 51–56.



Alain Chagnon, *Frisé pointant du doigt*, de la série / from the series *La taverne*, 1972-1974, épreuve argentique / gelatin silver print, 30,6 x 45,7 cm, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Art

Leaping Forward: The Montreal Museum of Fine Art's New Photographic Collecting Practices

ZOË TOUSIGNANT

In the fall 2010 issue of its magazine *M*, the Montreal Museum of Fine Arts (MMFA) announced that it had recently acquired significant bodies of Quebec photography, ranging from the 1960s to the 1980s. “The Museum’s Collection Grows by Leaps and Bounds,” declared the article’s subtitle – a statement that, since it referred to the photography collection in particular, was both surprising and exciting.

Although the MMFA boasts an encyclopedic and international collection of art and artefacts from Antiquity to the present day (including a remarkable collection of decorative arts), it has not been known for its enthusiastic collecting practices in the realm of photography. This, in spite of the fact that Canada’s most famous nineteenth-century photographer, William Notman, was among the prominent and influential figures in the formation of the Art Association of Montreal, as the museum was originally called. It was not until the turn of the twenty-first century, in fact, that the MMFA began to acquire photographs with any degree of consistency.

This nevertheless has not prevented the MMFA from participating in Canada’s photographic history as an eminent site of display.

Un grand pas en avant : Une nouvelle approche de la photographie au Musée des beaux-arts de Montréal

M, la revue du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), annonçait à l’automne 2010 que le musée avait récemment augmenté de façon non négligeable ses acquisitions dans le domaine de la photographie au Québec entre les années 1960 et 1980. « La collection du musée s’enrichit à pas de géant », précisait le sous-titre de l’article – ce qui, en matière de photographie, représente une déclaration aussi prometteuse qu’inattendue.

Car si le MBAM s’enorgueillit d’une collection à la fois importante et internationale d’œuvres d’art et d’artefacts (dont une remarquable collection d’arts décoratifs) de l’Antiquité à nos jours, il ne s’est pas distingué jusqu’ici par des acquisitions appréciables dans le domaine



Normand Rajotte, *Transcanadienne, Sortie 109, Jeunes dans une auto, 1977, épreuve argentique / gelatin silver print, 30,5 x 45 cm, Musée des beaux-arts du Montréal / Montreal Museum of Fine Art*

[...] c'est peut-être cet intérêt particulier pour l'évolution du genre documentaire qui permettra à cette collection de se démarquer parmi les institutions canadiennes.

Indeed, during the century that separated Notman's initial involvement from the gradual increase of photographic collecting that has been taking place since the early 2000s, the museum has played host to numerous photography exhibitions – exhibitions that reflect the idiosyncratic nature of the history of photography in Quebec and in Canada.

Of note are the “International Salons of Photography,” organized by the Montreal Camera Club and shown within the Art Association's walls from the 1940s to the 1960s. While the works presented may perhaps be judged non-art due to their amateur status, the catalogues published to accompany the salons suggest that the local photographers active during this era – people such as Blossom Caron, Paul Christin, and Georges A. Driscoll – grasped the potential of such showcases. If nothing else, by providing their viewers (and reviewers) with opportunities to ponder the medium's expressive potential, these exhibitions contributed to the budding Canadian photographic discourse that was to establish itself on firmer ground in the following decades.

Also notable is the role that the MMFA has played as a prized venue for the exhibitions disseminated by *Le Mois de la Photo* à Montréal. In collaboration with this organization, the museum has, over the past fifteen years or so, presented some of the best photography exhibitions that Montreal has seen. Particularly impactful for me have been the Gabor Szilasi retrospective, curated by Mois de la Photo's Franck Michel and presented in 1997, and the more recent Tracey Moffatt show, mounted for the biennale's 2005 edition.

Yet despite the MMFA's regular exhibiting of photography, by the turn of the millennium – as the medium was shedding its analogue skin with increasing resolution – the institution had only around 150 photographic works to call its own. It seems that a simple lack of interest was the cause of this diminutive collection, but, as explained to me recently by Diane Charbonneau, the museum's curator of contemporary decorative arts, the trend would be gradually reversed after the arrival of Guy Cogeval as director of the museum in 1998. “Guy Cogeval was keen on photography,” says Charbonneau, and during his tenure many important acquisitions were made,

photographique. Cela en dépit du fait que le plus célèbre photographe canadien du XIX^e siècle, William Notman, fut une figure notable et influente parmi ceux qui ont contribué à la fondation de l'Art Association of Montreal, appellation originelle du musée. Il a fallu en réalité attendre le début du XXI^e siècle pour que le MBAM entreprenne d'acquérir des photographies avec quelque assiduité.

L'institution a néanmoins joué un rôle essentiel dans l'histoire de la photographie canadienne, en lui offrant la renommée de ses cimaises. Au cours du siècle qui s'écoule entre l'initiative de Notman et le développement progressif des collections photographiques au début des années 2000, le musée a accueilli ainsi un grand nombre d'expositions consacrées à la photographie, expositions dont les particularités reflètent les idiosyncrasies de son émergence et de son évolution au Québec et au Canada.

On relève notamment les International Salons of Photography organisés par le Montreal Camera Club dans les locaux de l'Art Association entre les années 1940 et 1960. On peut mettre en question la qualité artistique des œuvres présentées, en tant que photographies d'amateurs, mais les catalogues publiés laissent penser que les photographes montréalais de l'époque – Blossom Caron, Paul Christin et Georges A. Driscoll – percevaient le potentiel de ces événements. En donnant au public (et aux chroniqueurs) la possibilité de prendre conscience des capacités expressives du médium, ces salons contribuèrent à élaborer un discours sur la photographie canadienne qui devait s'affirmer au cours des décennies suivantes.

Soulignons aussi l'importance du MBAM comme acteur prestigieux du *Mois de la Photo* à Montréal, dont les expositions sont disséminées à travers la ville. En collaboration avec cet organisme, le musée a présenté au cours des quinze dernières années certaines des meilleures expositions de photographie que Montréal ait connues. La rétrospective Gabor Szilasi, montée en 1997 par Franck Michel, commissaire pour le *Mois de la Photo*, fut pour moi particulièrement marquante, ainsi que l'exposition dédiée à Tracey Moffatt, lors de la biennale de 2005.

Or, en dépit des expositions montées régulièrement par le MBAM, celui-ci ne possédait encore, au début de ce siècle – tandis



John Max, de la série / from the series *Open Passport*, 1960-1972, épreuve argentine / gelatin silver print, 50,8 x 40,5 cm



Brian Merrett, de la série / from the series *Autoroute Ville-Marie*, 1971, impression au jet d'encre pigmentée à partir d'un négatif numérisé / inkjet print from a pigmented scanned negative, 30,4 x 20,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Art

especially within the sphere of contemporary photo-based artworks.¹ Significantly, this momentum has been maintained by the current director and chief curator, Nathalie Bondil, and has even been taken up a notch thanks to her enthusiasm for Quebec art in general.

The new acquisitions of Quebec photography from the 1960s to the 1980s are thus part of the institution's current recognition of – and seemingly unquenchable gusto for – photographic imagery of all kinds, and these acquisitions have added considerably to the growing photography collection, which now totals over 1,500 works. The task of managing the collection is divided among several of the museum's curators, including Stéphane Aquin, Curator of Contemporary Art; Anne Grace, Curator of Modern Art; and Diane Charbonneau, who is the key person in charge of steering the acquisition process.

That Charbonneau's principal field of research is decorative arts can be seen as an advantage rather than a disadvantage, for her training and expertise have helped to shape her understanding of photographs as complex objects rather than as purely two-dimensional "windows onto the world." Her approach, I might add, is in tune with the "material turn" taking place in contemporary photographic studies, a turn heavily influenced by the writings of photography historian Geoffrey Batchen, material culture historian Elizabeth Edwards, and anthropologist and art historian Christopher Pinney.² In fact, these authors, who share a belief that photography's materiality is central to its identity and reception, have arguably had a hand in the now-common championing of vernacular photography within both museums and the academic world.

Charbonneau's individual adherence to this approach may also have been a factor in the MMFA's decision to acquire images that fall under the rubric of documentary photography. Seeing photographs depicting life in Quebec during the 1960s, 1970s, and 1980s as

que le médium se tournait résolument vers le numérique – que 150 photographies environ, maigre collection résultant apparemment d'un simple manque d'intérêt. Cependant, comme me l'expliquait récemment Diane Charbonneau, conservatrice des arts décoratifs contemporains, la tendance a commencé à s'inverser après 1998, lorsque Guy Cogeval est devenu directeur du musée. « Guy Cogeval aimait la photo », dit-elle, et nombre d'acquisitions déterminantes furent effectuées durant son mandat, notamment dans la sphère de l'art contemporain basé sur la photographie.¹ Il est révélateur que cette tendance se soit maintenue – voire accentuée quelque peu – sous l'égide de l'actuelle directrice et conservatrice en chef, Nathalie Bondil, grâce à l'enthousiasme de celle-ci pour l'art québécois en général.

Les récentes acquisitions consacrées aux années 1960 à 1980 de la photographie québécoise reflètent ainsi la reconnaissance que l'institution accorde dorénavant à l'imagerie photographique sous toutes ses formes, ainsi que son intérêt grandissant pour celle-ci : ces acquisitions ont considérablement augmenté une collection en rapide expansion, puisqu'elle compte aujourd'hui plus de 1500 œuvres. La gestion de cette collection est répartie entre plusieurs conservateurs du musée, dont Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain, et Diane Charbonneau, responsable de ces acquisitions.

Le fait que le principal domaine de recherche de Charbonneau soit celui des arts décoratifs peut à cet égard être considéré comme un atout, car sa formation et son expertise lui permettent d'appréhender les photographies en tant qu'objets complexes, et non comme de simples « fenêtres sur le monde » en deux dimensions. J'ajoute que son approche s'apparente au « tournant matérialiste » adopté par les études contemporaines sur la photographie, phénomène largement influencé par les écrits de Geoffrey Batchen sur l'histoire de la photographie, d'Elizabeth Edwards, sur l'histoire de la culture matérielle,

The new acquisitions of Quebec photography from the 1960s to the 1980s are thus part of the institution's current recognition of . . . photographic imagery of all kinds, and these acquisitions have added considerably to the growing photography collection . . .



Gabor Szilasi, *Pascal Dufour, Île-aux-Coudres, 1970, épreuve argentique / gelatin silver print, 27,8 x 35,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Art*

complex objects rather than simply as conveyors of historical information must surely have a positive impact on their status as *art* objects. The “art vs. documentary” debate has been played out ad nauseam throughout the medium’s 170-year history, but it is still surprising that a museum until recently unconvinced of photography’s validity as an art form has wholeheartedly embraced a period in the history of Quebec photography that is defined primarily by documentary practices – a period that precedes the more self-consciously subjective strategies that would take over from the mid-1980s onward.

Or perhaps it isn’t surprising – not, at least, when one considers the background of the other key person responsible for making these acquisitions a reality. Marcel Blouin, for the past ten years director of Expression, Centre d’exposition de Saint-Hyacinthe, was hired by the MMFA as a researcher/consultant for this acquisition project, and he has been central in determining its nature and scope. As Blouin recently told me, his mandate has now been expanded from dealing with the period from the 1960s to the 1980s to covering the evolution of documentary photography in Quebec (with a particular emphasis on Montreal) from the 1960s to the present day. Concerned with bringing a distinct orientation to the project, he is interested in tracing the development of the documentary genre from what he sees as a preoccupation with the “we” to a focus on the “I” – or, put differently, from an objective to a subjective mode of image making. This shift in emphasis, which can sometimes be discerned within the span of an individual photographer’s career, is also, for Blouin, representative of a more general transformation that has occurred within Quebec society over the past thirty years.

The photographers whose works have been acquired by the MMFA thus far – almost exclusively by donation – are Alain Chagnon, Roger Charbonneau, Brian Merrett, and Gabor Szilasi. Several other acquisitions (of photographs by John Max and Normand Rajotte, for example) are underway, and many more have yet to be set in motion. On behalf of the museum, Blouin has been working closely with these photographers in an effort to cast a retrospective eye

ou de Christopher Pinney, anthropologue et historien de l’art.² Pour ces auteurs, la dimension matérielle de la photographie façonne véritablement sa nature et sa réception. Leur conviction a indubitablement plaidé en faveur de la photographie vernaculaire, à la fois dans le contexte muséal et universitaire.

Le fait que Charbonneau adhère personnellement à cette approche pourrait avoir joué un rôle dans la décision du MBAM d’acquiescer des images qui entrent dans la catégorie de la photographie documentaire. Si des photographies décrivant la vie quotidienne au Québec durant les années 1960, 1970 et 1980 sont perçues comme des objets complexes, et non de simples témoins historiques, cela aura certainement une influence positive sur leur reconnaissance en tant qu’objets *artistiques*. Le débat sur la question « art ou document » a été rejoué *ad nauseam* durant les 170 ans d’existence du médium, mais il est néanmoins surprenant qu’un musée qui, récemment encore, doutait de la validité de la photographie en tant que forme artistique, se tourne aujourd’hui sans réserve vers une période de la photographie québécoise essentiellement définie par ses pratiques documentaires. C’est vers le milieu des années 1980 que ces pratiques deviennent plus subjectives, et font intervenir la conscience de soi.

Cette démarche du MBAM est peut-être moins surprenante, après tout, si l’on considère le parcours de celui qui contribue également à faire de ces acquisitions une réalité. Marcel Blouin, directeur depuis dix ans d’Expression, centre d’exposition de Saint-Hyacinthe, a été engagé par le MBAM à titre de chercheur/consultant pour ce projet d’acquisition : son apport fut essentiel pour en déterminer la nature et l’étendue. Blouin m’a confié que son mandat (portant originellement sur la période 1960-1980) s’élargissait désormais à l’évolution de la photographie documentaire au Québec – à Montréal en particulier – des années 1960 à nos jours. Désireux de donner une orientation distincte à ce projet d’acquisition, il s’attache à retracer l’évolution du genre documentaire, qui lui semble passé progressivement du « nous » au « je », autrement dit d’un mode objectif à un mode subjectif de conception de l’image. Ce changement de perspective, qui est parfois discernable dans la carrière d’un même photographe,



Roger Charbonneau, *La famille La Costa, Maria*, de la série / from the series *Les Quartiers populaires de Montréal*, 1972-1974, épreuve argentique / gelatin silver print, 20,32 x 30,48 cm, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Art

over their careers and pick out certain key moments that appear to him significant for the history of documentary photography in Quebec. The longer he spends on the project, the more exponentially it seems to grow.

Marcel Blouin is quick to affirm that he does not perceive the shift from “we” to “I” – which essentially reflects a turn against a more socially conscious or humanitarian understanding of documentary photography – from a nostalgic point of view. Yet he expresses disappointment over the reality that very few photographers working today record the world around them using the methods associated with social documentary practices (which include a prolonged, almost activist engagement with a chosen subject), and he is critical of the fact that this approach to photography is not valued by the funding institutions that grease the wheels of Canada’s art world. “It’s unfortunate,” he says, “because I think that a country that does not document the world in which we live . . . well, that’s just foolish.”³

It appears that the tide had already begun to turn when a very young Blouin arrived on the Montreal photo scene in the early 1980s. Known as the founder of Vox Populi, the non-profit organization that created *Ciel variable*, *Le Mois de la Photo à Montréal*, and the artist-run centre now known as VOX, centre de l’image contemporaine, Blouin was part of an energetic team of artists and cultural workers who, from 1985 onward, were to have a lasting impact on Quebec’s photographic community. By the time the first edition of *Le Mois de la Photo à Montréal* was mounted, in 1989 (to commemorate the medium’s 150th anniversary), the emphasis on more personal or artistically inclined photography was becoming increasingly prevalent.

The origins of Vox Populi were nevertheless closely linked to the kind of documentary photography that has a clear social purpose. As Blouin recounts it, the organization had its roots in a collective for unemployed youths, the *Collectif des jeunes sans-emploi de Saint-Louis-du-Parc*, which was based in a room in the old YMCA building on the corner of Park Avenue and Saint-Viateur Street.

est représentatif selon Blouin d’une mutation plus générale de la société québécoise au cours des trente dernières années.

Les photographes dont les œuvres ont été acquises jusqu’ici par le MBAM – presque exclusivement par donation – sont Alain Chagnon, Roger Charbonneau, Brian Merrett et Gabor Szilasi. Plusieurs autres acquisitions (concernant notamment des photographies de John Max et de Normand Rajotte) sont en cours, et beaucoup d’autres encore doivent être mises en œuvre. Précisons en faveur du musée que Blouin a passé du temps avec chacun de ces photographes, afin d’examiner leur carrière sous un angle rétrospectif, et de déterminer les moments-clés qui sont représentatifs de l’histoire de la photographie au Québec. Or plus il explore la question, plus le projet semble prendre de l’ampleur de façon exponentielle.

Marcel Blouin affirme d’ailleurs qu’il ne perçoit pas ce passage du « nous » au « je » – lequel s’instaure essentiellement en réaction à une conception socialement responsable ou humanitaire de la photographie documentaire – d’un point de vue nostalgique. Cependant, il trouve décevant que très peu de photographes aujourd’hui décrivent le monde qui les entoure en ayant recours aux méthodes associées à la photographie documentaire (notamment une relation authentique et suivie avec le sujet choisi, voire un engagement militant), et il déplore le fait que cette approche de la photographie ne soit pas en vogue auprès des institutions qui financent le monde de l’art au Canada. « C’est regrettable parce que je trouve qu’un pays qui ne documente pas le monde dans lequel on vit, c’est absurde. »³

Ce virage avait apparemment déjà commencé à s’amorcer lorsque le tout jeune Blouin est arrivé sur la scène de la photographie mont-réalaise au début des années 1980. Fondateur de Vox Populi, organisme à but non lucratif dont sont issus *Ciel variable*, *le Mois de la Photo à Montréal* et le centre d’artistes désormais connu sous le nom de VOX, centre de l’image contemporaine, Blouin faisait partie d’une équipe dynamique d’artistes et d’intervenants culturels qui, dès 1985, devait avoir une influence durable sur la photographie québécoise. Lors du premier *Mois de la Photo à Montréal*, en 1989 (pour commémorer le 150^e anniversaire du médium), la tendance

Armed with a newly acquired degree in social sciences from the Université de Montréal, Blouin worked to bring awareness to the problem of youth unemployment being faced by Quebec society in the early 1980s. Many of the people involved in the collective were interested in the arts (photography, but also graphic design and literature), and together they mounted a photography exhibition around the theme of unemployment. The exhibition, “Sans honte et sans emploi,” toured throughout Canada, mainly to union congresses, and, significantly, drew many photographers to the organization that would re-emerge shortly after as Vox Populi.

Also significant, from the vantage point of the present, is that the photographers whose images have so far been acquired by the MMFA in collaboration with Blouin are predominantly (with a couple of exceptions) members of the baby-boom generation – the generation that came of age in the 1960s and 1970s and witnessed first-hand the dramatic changes taking place in Quebec and Canada at that time. The photographs by Alain Chagnon and Roger Charbonneau, for example, which were the first to be acquired, document the faces and places of an era that my own generation – “les enfants des baby boomers” – can only imagine through rose-coloured glasses and emulate, rather feebly, via a taste for retro music and fashion. Such an era, when a desire to “change the world” was not met by ridicule or apathy, is a reality that my generation will never know. For good or bad, it was a period of great upheaval, and we can be thankful that photographers such as Chagnon and Charbonneau were there, cameras aimed for posterity.

It is this upheaval and the changes it engendered that the MMFA is seeking to represent with its growing collection of Quebec photography. And it is perhaps this emphasis on the evolution of the documentary genre that will come to set its collection apart from those of other Canadian institutions. One thing is certain: with regard to the photographic collecting practices of the museum, these acquisitions – and those to come – represent a great leap forward.

¹ Diane Charbonneau, interview with the author, 31 March 2011. ² See especially Geoffrey Batchen, “Vernacular Photographies,” in *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge: MIT Press, 2001), pp. 57–80; Elizabeth Edwards and Janice Hart, “Introduction: Photographs as Objects,” in *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, ed. Elizabeth Edwards and Janice Hart (New York and Abingdon, Oxon: Routledge, 2004), pp. 1–15; and Christopher Pinney, “Notes from the Surface of the Image: Photography, Postcolonialism, and Vernacular Modernism,” in *Photography’s Other Histories*, ed. Christopher Pinney and Nicolas Peterson (Durham and London: Duke University Press, 2003), pp. 202–20. ³ Marcel Blouin, interview with the author, 18 April 2011.

Zoë Tousignant is a Ph.D. student in art history at Concordia University. She holds a master’s degree in museum studies from the University of Leeds. Her doctoral research concerns photographic modernism in Canadian illustrated magazines between 1925 and 1945, and she is currently part of a team led by Martha Langford researching the historiography of Canadian photographic history.

vers une photographie plus personnelle ou « artistique » existait déjà.

Les origines de Vox Populi sont pourtant étroitement liées à une approche socialement engagée de la photographie documentaire. Blouin raconte en effet que l’organisme est né du Collectif des jeunes sans-emploi de Saint-Louis-du-Parc installé dans un local de l’ancien YMCA, au coin de l’avenue du Parc et de la rue Saint-Viateur. Armé d’un diplôme en sciences sociales fraîchement acquis à l’Université de Montréal, Blouin s’efforçait de sensibiliser les gens au problème du chômage des jeunes qui affectait la société québécoise au début des années 1980. De nombreux membres du collectif s’intéressaient aux arts, dont la photographie, mais aussi le graphisme et la littérature. Ensemble, ils montèrent une exposition de photo sur le thème du chômage, intitulée *Sans honte et sans emploi*. Le projet fut présenté partout au Canada, essentiellement dans le cadre de rassemblements syndicaux, et (fait important) suscita l’adhésion de nombreux photographes au groupe qui deviendrait bientôt Vox Populi.

Autre aspect significatif, d’un point de vue actuel : les photographes dont les images ont été acquises à ce jour par le MBAM en collaboration avec Blouin sont majoritairement (à quelques exceptions près) des baby-boomers. Ils appartiennent à la génération de ceux qui sont devenus adultes dans les années 1960 et 1970, et qui ont été les témoins directs des profonds changements survenus alors au Québec et au Canada. Ainsi les photographies d’Alain Chagnon et de Roger Charbonneau, premières acquisitions de ce projet, documentent les visages et les lieux d’une époque que ma propre génération, « les enfants des baby-boomers », ne peut imaginer qu’à travers des lunettes roses, et tenter vaguement d’imiter en adoptant la musique et la mode rétro. Un temps où l’on pouvait désirer « changer le monde » sans susciter la dérision ou l’indifférence est une réalité que ma génération ne connaîtra jamais. En bien ou en mal, c’était une période de grands bouleversements, et c’est une chance que des photographes comme Chagnon et Charbonneau se soient trouvés là, appareil photo en main, pour la postérité.

Ce sont ces bouleversements, et leurs répercussions, que le MBAM cherche à représenter en peaufinant sa collection de photographies québécoises. Et c’est peut-être cet intérêt particulier pour l’évolution du genre documentaire qui permettra à cette collection de se démarquer parmi celles des institutions canadiennes. Une chose est sûre : concernant les pratiques du musée dans le domaine de la photographie, les acquisitions actuelles – et à venir – représentent un grand pas en avant. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

¹ Diane Charbonneau, entretien avec l’auteure, 31 mars 2011. ² Voir en particulier Geoffrey Batchen, « Vernacular Photographies » dans *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (MIT Press, 2001), p. 57-80; Elizabeth Edwards et Janice Hart, Introduction : « Photographs as Objects » dans *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, ed. Elizabeth Edwards et Janice Hart (Routledge, 2004), p. 1-15; et Christopher Pinney, « Notes from the Surface of the Image: Photography, Postcolonialism, and Vernacular Modernism » dans *Photography’s Other Histories*, ed. Christopher Pinney et Nicolas Peterson (Duke University Press, 2003), p. 202-220. ³ Marcel Blouin, entretien avec l’auteure, 18 avril 2011.

Zoë Tousignant est doctorante en histoire de l’art à l’Université Concordia. Elle est titulaire d’une maîtrise en études muséales de l’université de Leeds, G.B. Sa thèse de doctorat porte sur le modernisme en photographie dans les magazines canadiens illustrés entre 1925 et 1945. Elle participe à un groupe de recherche dirigé par Martha Langford sur la « historiographie » dans l’histoire de la photographie canadienne.
